Liviu Petrescu

Vîrstele romanului



ARGUMENT

La originea lucrării de față se află un proiect mai vechi, căruia autorul i-a consacrat cîțiva ani de cercetări susținute: construirea codului poetic pe care îl implică și pe care se întemeiază romanul modern.

Din punct de vedere metodologic, o astfel de întreprindere a însemnat, întîi de toate, întocmirea unui inventar cît mai complet de trăsături, mai cu seamă de ordin formal, ale unor romane categorisite de regulă drept „moderne". Nu putem ridica pretenția că această listă de trăsături ar fi, în întregul ei, rezultatul unor observații sau descoperiri proprii; dimpotrivă, am beneficiat copios, în sensul de mai sus, de pe urma unei bibliografii critice și teoretice deosebit de cuprinzătoare. Contribuția noastră, cîtă este, ar trebui căutată mai degrabă în strădania de a subsuma toate aceste trăsături unei paradigme unice, deși textele cercetate erau de o factură atît de diferită, încît ne-am întrebat la un moment dat dacă nu ar fi cazul să admitem ideea unor paradigme multiple și independente.

Pe măsură însă ce analiza noastră prindea contur și consistență, a trebuit să convenim că, unitară, paradigma romanului modern nu prezintă totuși caracterele „fixității" temporale, că, altfel spus, ea este supusă unei deveniri dialectice, de-a lungul unei istorii de numai cîteva secole. Ne-am simțit de aceea îndreptățiți să punem în evidență o primă sub-paradigmă, pe care am numit-o a „primului modernism" (și prin care am avut în vedere, în esență, romanul „științific" din veacul al

XIX-lea), căreia i-ar fi luat locul o alta, în bună măsură prin reacție față de cea dintîi (dar cu care împărtășește, de altminteri, unele note comune), a „marelui modernism" (desemnînd romanul „reformator" al sec. al XX-lea). Codul romanului modern se definește astfel, în cele din urmă, ca o schemă dinamică, structurată pe două faze fundamentale.

Cercetarea noastră s-a complicat considerabil, o dată cu impunerea, relativ recentă, a unui nou concept teoretic, acela de „post-modernism", ceea ce ne-a obligat la unele delimitări suplimentare. Am ajuns astfel într-un punct al cercetării, în care a trebuit să stabilim și o paradigmă a romanului post-modern, delimitînd-o cît mai tranșant de cele precedente. Operațiune dintre cele mai delicate, dată fiind marea divergență a punctelor de vedere înregistrate de bibliografia critică a problemei, divergențe care oscilează între o definire a post-modernismului drept un stadiu ultim al modernismului și între o considerare a lui drept atitudine anti-modernistă prin excelență. După părerea noastră, post-modernismul nu trebuie privit ca o simplă prelungire a modernismului, problemele pe care el și le pune, precum și țelurile pe care le urmărește fiind cu totul diferite de cele ale trecutului. Aceasta nu înseamnă însă că post-modernismul ar fi rupt toate firele care l-ar fi putut lega de tradiția modernă; literatura post-modernă este moștenitoarea în principal a spiritului protestatar al modernilor, îndreptat de regulă împotriva civilizației de tip industrial, a civilizației celui de Al Doilea Val. Spiritul post-modern procedează, astfel, la o demascare hotărîtă a „ideologiei dominante", a legilor economice care își spun cuvîntul într-o societate de tip industrial, atrăgîndu-se atenția în mod insistent asupra strategiilor de aservire a forței de muncă prin „camuflarea" (dar și deprecierea, totodată) a activității producătoare (în cazul de față: producerea textului literar). Creatorul post-modern se opune în general tendințelor de „declasare" a scriiturii, precum și oricăror forme de „cenzură exercitată asupra fabricării (muncă, scriitură) valorii de întrebuințare" [1]. In termeni de economie politică, să spunem că romancierul post-modern cere ca literatura, înainte de a fi privită ca valoare de schimb (ca marfă,

așadar), să fie neapărat evaluată ca valoare de întrebuințare (ca trudă a producătorului). Literatura post-modernă se pretinde, din acest unghi, purtătoarea de cuvînt a unei noi ideologii, în curs de cristalizare, aceea a unei societăți de tip post-industrial: „Post-modernismul, așa cum este el îndeobște înțeles, implică o ruptură radicală atît față de o cultură și estetică dominantă, cît și față de un moment mai degrabă diferit al organizării socio-economice, prin opoziție cu care pot fi măsurate înnoirile sale structurale: este vorba de un nou moment economic și social (ori chiar sistem), care a primit denumirile cele mai diverse: societate a mediilor de informare [. . .], sau «societate post-industrială»" [2].

Dar, în rest, prin chiar premisele sale filosofice, post-modernismul se vrea o „despărțire" de modernism; tema aceasta a „despărțirii" dobîndește accente de-a dreptul dramatice în sfera semiologică, de pildă, unde teoria saussureană a semnului este socotită de tot mai multă lume ca perimată și nesatisfăcătoare, în raport cu exigențele momentului actual.

Să adăugăm, în sfîrșit, și o altă precizare de ordin metodologic, ce vizează problema „legitimării" discursului cunoașterii; problema își are însemnătatea sa, întrucît paradigma modernității, ca și aceea a post-modernității de altminteri, încorporează în chip inevitabil un model specific al cunoașterii. Era modernă va manifesta, după cum ne vom strădui să arătăm, o preferință accentuată pentru un model științific al cunoașterii, deși, în faza sa tîrzie, vom asista la căutarea înfrigurată a unui model alternativ, opus celui științific. Pentru a fixa trăsăturile acestui model istoric al cunoașterii, cercetarea cea mai utilă pare să fie cea întreprinsă de Jean-François Lyotard, în faimosul său Rapport sur le savoir, din 1979. În comentariul amintit, filosoful nu zăbovește, firește, asupra diverselor științe particulare, care nu au perspectiva necesară pentru a-și explica codul: „mai presus de orice, ele se arată incapabile de a se legitima singure" [3]. Trebuia, în consecință, depistat și studiat meta-discursul legitimator, a cărui funcție constă tocmai în a defini criteriile și convențiile de care e nevoie să se țină seama, în cadrul variatelor practici ale cunoașterii. Analiza strînsă a meta-discursului legitimator, pe care îl oferă

diversele construcții speculative ale erei științifice, îl conduce însă pe J.-F. Lyotard la descoperirea, paradoxală, că acesta îmbracă, în majoritatea cazurilor, forma unei narațiuni, forma mitului, pe care am fi fost înclinați să o credem specifică mai degrabă erei „preștiințifice" : „Cunoașterea științifică nu poate să știe sau să facă știut faptul că are dreptate, fără a recurge la cealaltă formă de cunoaștere, narativă" [4]. Mărginindu-și investigațiile la meta-discursul legitimator din perimetrul cultural al societății de tip industrial, J.-F. Lyotard identifică două, de fapt, asemenea „meta-narațiuni".

Cea dintîi dintre ele este construită pe un scenariu al cărui erou este umanitatea, înfățișată în eforturile ei de a se smulge din întunericul ignoranței, al obscurantismului, în care fusese ținută veacuri la rînd de către „preoți și tirani", și de a-și exercita în deplină libertate dreptul de a cunoaște : „Dreptul la știință trebuie recucerit" [5].

În ceea ce privește cea de a doua meta-narațiune legitimatoare, ea este pusă în legătură, de J.-F. Lyotard, pe de o parte, cu raportul lui Wilhelm von Humboldt asupra principiilor de organizare a învățămîntului superior german (raport prilejuit de fondarea — între 1807 și 1810 — a Universității din Berlin), iar, pe de altă parte, cu publicarea marii Enciclopedii hegeliene (ce a avut loc între 1817 și 1827). Conform noului scenariu, științele particulare trebuiau integrate în țesătura unui vast ansamblu, într-o totalitate organică : „Filosofia trebuia să restaureze unitatea învățării, ce fusese risipită în feluritele științe de sine stătătoare, prin laboratoare sau în cadrul învățămîntului pre-universitar ; ceea ce nu se putea înfăptui decît cu ajutorul unui joc de limbaj care să lege laolaltă științele disparate în felul unor momente din devenirea spiritului, cu alte cuvinte, care să le lege într-o narațiune rațională, sau mai degrabă într-o metanarațiune" [6].

Din punctul nostru de vedere, aceste două metanarațiuni legitimatoare, aceste două modele ale cunoașterii nu sînt, totuși, mituri simultane, cum lasă J.-F. Lyotard să se înțeleagă ; în cadrul cercetării de față, ele vor fi privite ca mituri succesive. Mai mult chiar : în funcție de ele și de ordinea lor de apariție, vom putea proceda

la o periodizare clară și convingătoare a epocii moderne. Sub acest raport, în concepția noastră, cea dintîi metanarațiune, cel dintîi model al cunoașterii (emanciparea prin știință a umanității) își exercită supremația în esență asupra stadiului pe care l-am numit al primului modernism, în vreme ce cea de a doua metanarațiune, purtătoare a unui model diferit al cunoașterii (totalizarea cunoștințelor) supra-determină stadiul în legătură cu care am folosit termenul de „modernism tîrziu". O propunere de periodizare a modernismului, foarte înrudită cu a noastră, poate fi de altminteri aflată la John Barth : „ceea ce eu numesc premodernism — realismul burghez tradițional" ; și : „el aspiră totuși la o ficțiune mai democratică decît sînt ultimele minuni ale modernismului tîrziu" [7].

Se cuvine, de aceea, cercetat mai îndeaproape și urmărit în toate implicațiile posibile, fiecare din aceste două modele ale cunoașterii.

În ceea ce privește meta-narațiunea despre emanciparea umanității prin știință, rădăcinile ei trebuie neapărat căutate în iluminism [8]. Investigînd însă povestea în straturile ei mai adînci, vom ajunge să identificăm arhi-povestea de la care ea a pornit, arhetipul mitic ce a modelat-o. Scenariul ei secret este, astfel, acela al omului primordial, al biblicului Adam — ca erou al cunoașterii. Această lectură în cheie arhetipală a marii meta-narațiuni are darul de a pune în evidență cu claritate sporită sistemul de funcții prin care este definit actantul principal ; ceea ce se cere reținut aici în primă instanță, în legătură mai ales cu imaginea simbolică a „mușcăturii" din mărul cunoașterii, este legitimarea unei cunoașteri care se înfăptuiește esențialmente pe calea simțurilor, a unui principiu al experienței. Modelul pe care îl preconizează acest mit legitimator este, așadar, unul al cunoașterii științifice prin excelență. Însemnătatea și relevanța principiului experienței, al cunoașterii prin simțuri, în cadrul demersului cognitiv al perioadei moderne, a fost de altminteri semnalată cu toată limpezimea, între alții și de D. Mornet : „Într-un cuvînt, filosofia constă (acum) mai puțin în a raționa și mai mult în observarea faptelor și a înlănțuirii acestora" [9].

Cea de a doua observație pe care ne-o prilejuiește analiza, oricît de sumară, a meta-narațiunii amintite, în strînsă legătură însă cu arhetipul ei mitic, vizează simbolistica transgresiunii unei interdicții, nesupunerea la o opreliște formală. Povestea tinde să legitimeze, în felul acesta, o cunoaștere călăuzită de principiul rațional al „liberului examen". Ne aflăm, după cum se poate constata, pe terenul, din nou, al unui model al cunoașterii de ordin eminamente științific.

Analiza marii meta-narațiunii despre „emanciparea umanității" — pe care ne-o semnalează Jean-François Lyotard — pune în relief trăsăturile principale ale unui model al cunoașterii definitoriu pentru întreaga perioadă a modernismului timpuriu, cunoașterea științifică. Dintre aceste trăsături ale codului, atenția ne-a fost reținută, pe de o parte, de principiul unei cunoașteri experimentale, precizat mai ales pe linia unei metode a observației directe a realității, a unei cunoașteri pe calea simțurilor ; iar, pe de altă parte, de principiul „liberului examen", principiu pe care îl vom găsi la temelia unei deontologii a cunoașterii științifice.

Trecînd la analiza celei de a doua meta-narațiuni legitimatoare, specificate de J.-F. Lyotard, se cuvine să subliniem că ea reflectă o reelaborare substanțială a modelului cunoașterii, caracteristică pentru perioada modernismului tîrziu. Scenariul celei de a doua metanarațiuni își găsește o expresie desăvîrșită — după cum am mai notat — nu atît în raportul lui Wilhelm von Humboldt, cu privire la principiile de organizare a învățămîntului superior, cît în monumentala Enciclopedie *hegeliană. Ceea ce ne dezvăluie această meta-narațiune — și ceea ce, din păcate, pare totuși să-i fi scăpat filosofului francez — este faptul că, în virtutea chiar a caracterului său enciclopedic și totalizator, în virtutea deci a tendinței de care este ea animată, de integrare a diverselor forme ale discursului științific, marea meta-narațiune sfîrșește prin a legitima un nou model al cunoașterii. Trăsătura definitorie a acestui model alternativ o reprezintă tocmai facultatea de a unifica, facultate ce, la limită, reușește să opereze pînă și împăcarea unor termeni contrarii. Această particularitate conferă noului model al cunoașterii o dimensiune a „meta-logicului",*

spre deosebire de vechiul model, care avea drept principiu intelectul și care — după Hegel — nu admitea contradicția: „intelectul nu ajunge la rezolvarea contradicției, fiindcă pleacă de la presupoziția că ei, unul și celălalt, sînt și rămîn absolut independenți unul față de altul"[10]. Noul model al cunoașterii va avea însă drept principiu „conceptul", care operează, după cum am mai spus, la un nivel al meta-logicului, nivel la care se produce o conciliere a contrariilor: „ceea ce pretinde ideea, adică să fie considerate aceste deosebiri ca deosebiri care nu sînt deosebite, ci sînt absolut una, ca suprimare a acestei diferențe"[11]. S-ar putea chiar spune că, după Hegel, funcția conceptului, în cadrul noului model al cunoașterii, este aceea de a înălța gîndirea mai presus de tiparele și categoriile logicii tradiționale, de a-i da drept lege, așa cum arată și Lucian Blaga, într-o sugestivă glosă, înfăptuirea unei sinteze „imposibile" a contrariilor: „Ceea ce sub unghi logic pare imposibil, antinomic, paradoxal, se dovedește a fi posibil și sintetic, realizat în concret. Concretul e marele cîmp unde își găsește soluția orice paradoxie dialectică (unitatea contrariilor")[12].

Iată deci că, din unghiul succesiunii modelelor istorice ale cunoașterii, marea meta-narațiune enciclopedistă aparține cu totul altei vîrste, ulterioare, post-științifice, decît meta-narațiunea despre emanciparea umanității. Sîntem îndreptățiți, așadar, să aducem unele amendări considerațiilor lui Jean-François Lyotard în problema modelelor cunoașterii, a legitimării, și să distingem — în cadrul fenomenului modernității — două faze, o perioadă de început („primul modernism") și o alta, mai tîrzie, mai evoluată („al doilea modernism"). Pentru aceasta din urmă, hainele modelului științific al cunoașterii încep să cadă prea strîmt; problema pe care el și-o pune este aceea de a legitima o cunoaștere de un ordin superior, bazată pe „paralogie".

În cazul culturii post-moderne însă — arată J.-F. Lyotard —, modelele cunoașterii par să traverseze o criză extrem de dramatică; se observă, oricum, o „eroziune internă" a marilor meta-narațiuni ale sec. al XIX-lea (atît a modelului științific, cît și a celui paralogic), necompensată în nici un fel prin producerea vreunei alte meta-narațiuni legitimatoare: „În societatea și

cultura europeană — societatea post-industrială, cultura post-modernă — [. . .], marile narațiuni își pierd credibilitatea, indiferent de modalitatea unificatoare la care apelaseră, fie naraținea despre spiritul speculativ, fie cea despre emancipare" [13]. *Carența unui asemenea discurs legitimator ar avea drept rezultat, apreciază J.-F. Lyotard, fragmentarismul: „principiul unui metalimbaj universal este înlocuit printr-un principiu al pluralității de sisteme formale și axiomatice"* [14].

Adevărul s-ar putea să fie însă cu totul altul, și anume ca acest fenomen de destrămare a structurii enciclopedice, integrative, a cunoașterii umane, în epoca post-modernistă, să se datoreze nu unui fenomen de criză (cum crede J.-F. Lyotard), ci mai degrabă emergenței tocmai a unui nou meta-discurs legitimator, descriptibil în chip expres prin postulatul pluralismului.

Rămîne să ne întrebăm doar dacă, și în cazul acesta, avem de-a face tot cu un meta-discurs sub formă narativă, ca și pînă acum. Se pare că este vorba, totuși, de un meta-discurs situat la frontiera dintre forma speculativă și cea narativă. Avem în vedere modelul elaborat de gîndirea post-structuralistă, și care pornește de la un principiu al „poli-centrismului".

Nu ne rămîne, în paginile care urmează, decît să analizăm modul în care aceste mutații importante în codul cunoașterii s-au reflectat asupra codului romanului. Prin forța împrejurărilor, considerațiile noastre se vor organiza așadar într-o perspectivă de poetică istorică a romanului.

COIFUL MINERVEI

1

1. Cele dintîi semne ale erei moderne încep să apară în cursul secolului al XVII-lea, în strînsă legătură cu afirmarea tot mai hotărîtă a unei culturi de tip științific.

Entuziasmul pentru știință era provocat, întîi de toate, de anumite rațiuni de ordin economic; perioada dintre 1650 și 1750 este considerată îndeobște ca o perioadă de tranziție, de la civilizația de tip agrar (civilizația „Primului Val", cum o numește Alvin Toffler), la civilizația de tip industrial (aparținînd celui de „Al Doilea Val") : „Pentru scopurile acestei cărți, vom considera că Primul Val a început prin anul 8000 î.e.n. și că a dominat pămîntul fără nici un rival pînă prin anii 1650—1750 e.n. După aceea, Primul Val și-a pierdut din avînt, pe măsură ce se întețea Al Doilea Val" [1].

La nivelul structurilor economice, acest moment se caracterizează, în esență, prin trecerea de la o producție destinată consumului (țăranii producători din societatea de tip agrar consumau relativ puțin și, în plus, nici nu posedau „mijloace de păstrare a alimentelor un timp mai îndelungat", de unde și lipsa lor de interes pentru o producție care să le fi întrecut nevoile [2]), la o producție orientată în direcția schimbului, a pieții (Al Doilea Val „a creat pentru prima oară în istorie o situație în care majoritatea covîrșitoare a alimentelor, bunurilor și serviciilor era destinată vînzării, trocului sau schimbului" [3]).

Fenomenul pieţii va avea să influenţeze în mod hotărîtor producţia, în sensul că regula de care aceasta va trebui să asculte de acum înainte nu va mai fi aceea de a satisface nevoile fatalmente limitate ale producătorului, ci de a furniza cît mai multă marfă pe piaţă, în vederea unor cîştiguri cît mai substanţiale. În consecinţă, producţia va trebui reorganizată pe baza unui nou principiu: producţia *de masă*. Aceasta o va obliga, între altele, să se intereseze îndeaproape de achiziţionarea unor tehnologii noi, cu performanţe superioare. De unde şi preocuparea tot mai vie pe care o arată societatea de tip industrial pentru încurajarea unor programe ştiinţifice; în era industrială — după cum subliniază J.-F. Lyotard — „ştiinţa devine o forţă de producţie" [4].

Alături de astfel de raţiuni de ordin economic, se cer însă luate în considerare şi o serie de raţiuni pur culturale, de care ne-am ocupat de altminteri, pe scurt, şi în capitolul introductiv. Este vorba, în speţă, de convingerea tot mai răspîndită că sursa cunoştinţelor noastre nu o constituie de fapt Raţiunea, cu pretinsul ei tezaur de „idei înnăscute", cu închipuita ei gamă de cunoştinţe apriorice, de dinainte de orice experienţă, de a căror realitate cugetătorii veacului încep tot mai deschis să se îndoiască: „Pentru a întemeia drepturile Raţiunii, Descartes presupune, fără examinare şi fără probă, că ea este imuabilă şi universală. Că e o realitate desăvîrşită, la toată lumea şi în chip imediat, înnăscută. [...] Or, Locke nu crede că ideile Raţunii ar fi în întregime înnăscute" [5]. Filosofia sensualistă postulează principiul că nu există cunoştinţe înnăscute şi că sursa absolută şi exclusivă a cunoaşterii umane ar fi, în consecinţă, experienţa, datele obţinute de organele noastre de simţ. Din astfel de premise îşi va extrage cunoaşterea argumentele hotărîtoare în direcţia unei întemeieri a ei pe baze ştiinţifice. Semnificativă, pe această linie, este pierderea considerabilă de popularitate pe care o înregistrează, în aceste decenii, ştiinţa geometriei, ştiinţă care se bizuie, în proporţie covîrşitoare, pe dialectica pură a spiritului, pe Raţiune; creşte, în schimb, într-un ritm vertiginos, cota de popularitate a fizicii, ştiinţă ce porneşte de la observarea directă a realităţii. Domnia Raţiunii — remarcă, în acest sens, Paul Hazard — este

pe sfîrşite ; se inaugurează o epocă nouă, aşezată sub semnul altei supremaţii. Pătrundem acum într-o epocă a „ştiinţelor naturii", alimentate prin definiţie de experienţa directă a simţurilor, de observarea concretă a naturii. În această perspectivă, unul dintre spiritele cele mai reprezentative ale epocii pare a fi — după Paul Hazard — autorul faimoasei *Istorii naturale*, Buffon, care, în paginile acestui nou „Discurs asupra metodei", care este *Despre modul de a trata istoria naturală*, „declasase matematica, proclamase că spiritele cereau acum mai curînd o certitudine de fapt decît o evidenţă geometrică". Iar, în continuare, Paul Hazard dă un citat revelator din *Despre modul de a trata istoria naturală* : „Există mai multe feluri de adevăruri, şi există obiceiul de a se pune în primul plan adevărurile matematice : ele nu sînt totuşi decît nişte adevăruri de definiţii ; aceste definiţii se bazează pe supoziţii simple, dar abstracte [...]. Adevărurile fizice, dimpotrivă, nu sînt deloc arbitrare şi nu depind deloc de noi ; în loc să se bazeze pe supoziţii făcute, ele nu se bazează decît pe fapte" [6].

Datorită accentului ce se pune pe o cunoaştere de tip ştiinţific, întemeiată pe principiul experienţei, sentimentul general va fi acela de consistent progres, după lungi secole de stagnare. Paul Hazard face, în acest sens, referiri bogate la *Prefaţa* pe care Fontenelle o scrie, în 1702, pentru *Histoire du renouvellement de l'Académie royale des sciences*, prefaţă din care sînt extrase următoarele aprecieri : „Toate ştiinţele şi toate artele, care nu au progresat aproape deloc de două secole încoace, au prins în acest secol forţe noi şi au început, ca să spunem aşa, o nouă viaţă" [7].

Nu e de mirare deci că Pierre Chaunu, în monumentala sa lucrare despre *Civilizaţia Europei în secolul luminilor* (1971), caracterizează acest avînt năvalnic al cunoaşterii de tip ştiinţific, ca avînd proporţiile unei „adevărate revoluţii ştiinţifice", a doua de fapt, pe care o parcurge Europa occidentală, de la înscrierea ei pe un făgaş al modernităţii.

2. Secolul al XIX-lea va continua şi adînci aceste preocupări de fundamentare a cunoaşterii pe sea-

ma unui principiu al experienţei, al cumulării de observaţii asupra naturii. Această orientare, sceptică în privinţa cunoştinţelor înnăscute şi a evidenţei pur raţionale a adevărului, încrezîndu-se în schimb în cunoştinţele dobîndite pe calea experienţei directe a simţurilor, această prelungire a filosofiei sensualiste din sec. al XVII-lea va fi etichetată acum îndeobşte cu termenul de spirit „pozitivist". Întîlnim acest termen, în mod curent, încă la începutul secolului al XIX-lea ; el apare deja în scrierile Contelui de Saint-Simon, mai precis în paginile faimoasei *Expuneri a doctrinei lui Saint-Simon,* întocmită de discipolii filosofului. Sintagma „spirit pozitiv" — constată, aici, autorul — se bucură de o considerabilă popularitate, fără însă ca înţelesurile sale să fie întru totul lămurite, chiar şi pentru cei care „nu încetează să o repete". O bună parte din spaţiul celei de „a treia şedinţe" va fi consacrat, în consecinţă, elaborării unei definiţii : „Dar dacă epoca noastră se arată inferioară multora dintre cele care au precedat-o, într-o privinţă a măreţiei concepţiilor, a influenţei acestora asupra vieţii practice, ea se impune totuşi cel puţin prin hotărîrea de a nu da crezare decît *faptelor,* de a nu admite alte mijloace, pentru soluţionarea tuturor problemelor, în afară de *observarea faptelor.* Procedeul folosit pentru a aduna elementele oricărei descoperiri, ale oricărei invenţii, ale oricărei idei noi, este ceea ce se numeşte *metoda pozitivă*" [9]. Cariera termenului însă de-abia începe, în paginile, străbătute de o rece exaltare, ale *Expunerii* ; de aici, el va fi preluat şi transformat în cheie de boltă a propriului sistem, de către unul din colaboratorii cei mai apropiaţi ai Contelui de Saint-Simon (şi, într-o vreme, chiar secretarul acestuia) : Auguste Comte, autorul unui răsunător *Cours de philosophie positive,* publicat în şase volume, între 1830 şi 1842. Fondator al şcolii pozitiviste — mişcare de idei de largă influenţă — Auguste Comte apreciază, în chip caracteristic, filosofia ca pe o gîndire „care construieşte pe o temelie a faptelor, pe o temelie a ceea ce este *real*" [10].

Un ultim val de interes pentru spiritul pozitiv, înregistrăm în a doua jumătate a secolului, printr-un eminent continuator al lui Auguste Comte, Claude Bernard,

despre a cărui lucrare capitală, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), va mai fi vorba în aceste pagini.

În prelungirea unor preocupări ce s-au făcut simțite încă din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, continuate mai apoi de-a lungul întregului veac al XVIII-lea, epoca modernismului timpuriu (secolul al XIX-lea) își concentrează eforturile întru definirea unei cunoașteri de tip științific, cunoaștere ce se anunță a-i fi în cel mai înalt grad caracteristică. Cea dintîi trăsătură distinctivă prin care epoca înțelege să descrie acest model al cunoașterii îl constituie, după cum ne-au arătat-o și discuțiile în jurul spiritului pozitiv, orientarea interesului intelectual spre cunoașterea sensibilă.

Dar o a doua trăsătură de marcă (nu lipsită de legătură cu cea de dinainte) vine să întregească noul model al cunoașterii, propus de modernismul timpuriu. După cum este îndeobște cunoscut, raționalismul cartezian izvorăște din gîndul unei reconstrucții generale a filosofiei, plecînd de la principiul unei întemeieri a cunoașterii pe adevăruri cu caracter absolut, în consens cu „cerința filosofică a unei evidențe apodictice și originare"; acest principiu cartezian al „indubitabilității absolute" se realizează, în linii generale, prin postularea — ca punct de pornire pentru cugetare — a unor „idei înnăscute", a unor păreri și convingeri raționale, al căror adevăr imediat evident nu mai are nevoie de demonstrație. Pentru Descartes, arată Edmund Husserl, „era de la sine înțeles faptul că știința universală trebuia să aibă forma unui sistem deductiv, al cărui edificiu să se bazeze, *ordine geometrico* pe un fundament axiomatic care să fie un temei absolut pentru deducție" [11].

În opoziție cu raționalismul cartezian, spiritul modern consideră că aceste „idei înnăscute" ale minții, aceste păreri care se sprijină doar pe un sentiment al evidenței, aceste axiome raționale — care nu ar mai reclama să fie demonstrate — nu au totuși decît valoarea unor simple ipoteze. De aceea, cunoașterea de tip științific trebuie să trateze cu multă precauție afirmațiile întemeiate pe simpla evidență rațională, singurele adevăruri cu caracter apodictic rămînînd cele furnizate de experiență. Sensualistă, cunoașterea de tip științific are

astfel să se definească, totodată, și ca o cunoaștere fundamentală pe o *metodă critică*. Un comentariu lămuritor, în acest sens, întreprinde Jaakko Hintikka într-un studiu despre *Metoda lui Descartes*; proprie cunoașterii științifice moderne îi este, arată autorul, apelul la o metodă „analitică". Schema simplificată a acestei metode ar fi, după Hintikka, următoarea: „observații ale faptelor particulare saltul inductiv la legea generală" [12]. Dar — se specifică, în continuare, în paginile acestui studiu — adevărurile stabilite cu ajutorul metodei analitice au valoarea doar a unor ipoteze, „saltul inductiv la legea generală" nefiind încă — după cum admitea și Newton, în *Optica* sa — o demonstrație propriu-zisă, ceea ce nu-l împiedica pe filosof să le considere „cea mai bună cale de argumentare pe care o admite natura lucrurilor". Dar, altfel, remarca el, „ipotezele nu trebuie luate în considerare în filosofia experimentală" [13]. Cunoașterea științifică, prin urmare, chiar dacă nu pornește de la „ideile înnăscute" ale rațiunii, ci de la observarea directă a faptelor, nu poate evita pe de-a-ntregul analiza rațională a datelor și interpretarea lor, ceea ce face loc unor adevăruri cu caracter strict ipotetic, a unor adevăruri ce pretind totuși a fi demonstrate; modelul cunoașterii științifice implică deci un principiu prin excelență al criticii și verificării propriilor afirmații. Adevărurile în care își află temeiul cunoașterea experimentală nemaiavînd un caracter evident de la sine, ci apărînd ca simple afirmații ipotetice, rezultă necesitatea ca ele să fie supuse unei demonstrații. Aceasta ar îmbrăca forma „verificării", a confruntării atente cu datele observațiilor. Și, deși Paul K. Feyerabend este, în zilele noastre, de părerea că „nu există nici o singură teorie care să corespundă tuturor faptelor din domeniul ei" [14], totuși, pentru momentul modernismului timpuriu cerința de bază a discursului de tip științific aceasta va fi: ca orice asertiune să fie pusă la îndoială și examinată critic, ca ipotezele științei să fie neabătut confruntate cu faptele.

Principiul îndoielii metodice și al verificării, teza unei întemeieri a cercetării pe o metodologie critică au o recurență destul de ridicată în documentele de epocă. O discuție consistentă în marginea lor poate fi aflată, de

pildă, în *Expunerea doctrinei lui Saint-Simon*, lucrare de care am mai amintit. Autorul precizează aici că„ inteligența umană se divide în două moduri distincte: *concepția* și *verificarea*", adăugînd deîndată că discursul poetic, cunoașterea artistică se pot rezuma, cu îndreptățire, doar la primul mod (la simpla concepție), poezia fiind întru totul compatibilă cu adevăruri doar posibile, cu construcții ipotetice ale gîndirii, în vreme ce cunoașterea științifică, legată de o exigență a rigorii, trebuie să facă apel și la cel de al doilea mod (verificarea): „*Metoda*, sancțiune a unei gîndiri primitive, imprimă creațiilor unui geniu pecetea ce distinge cu atîta limpezime opera unui *savant* de cea a unui poet" [15].

Discuția asupra acestui punct va fi reluată, între alții, și de Claude Bernard, în cunoscuta *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*. Ca și autorul *Expunerii asupra Doctrinei lui Saint-Simon*, Claude Bernard înclină să definească pe eroul cunoașterii de tip științific printr-o trăsătură pe de o parte a inventivității, savantul trebuind să plece întotdeauna, în cercetările sale, de la emiterea unor idei „*a priori*", așadar de la o serie de ipoteze: „Fiecare om își face mai întîi anumite idei despre ceea ce vede și este înclinat să interpreteze anticipativ fenomenul naturii, înainte de a le cunoaște pe calea experienței" [16]. Aceste idei „apriorice" sînt rodul mai curînd al unor iluminări, al unor intuiții, ceea ce le conferă statutul de simple ipoteze: „Sentimentul este acela care face să se nască ideea sau ipoteza experimentală, adică interpretarea anticipativă a fenomenelor naturii" [17].

Claude Bernard nu pregetă însă, pe de altă parte, să atragă atenția asupra „spiritului de îndoială", pe care omul de știință îl opune unor adevăruri încă nedemonstrate: „Marele principiu experimental" — susține el — „îl constituie deci îndoiala" [18]. Sau, în altă parte, în termeni și mai expliciți: „Singurul lucru ce ne rămîne aici de făcut, este să insistăm asupra unui principiu care va apăra întotdeauna spiritul împotriva nenumăratelor prilejuri de a greși, ce pot fi întîlnite în aplicarea metodei experimentale. Acest precept general, care este unul dintre fundamentele metodei experimentale, îl reprezintă îndoiala; și el se specifică în enunțul că,

întotdeauna, concluziile raționamentului nostru trebuie să rămînă dubitative, cînd punctul de plecare sau principiul nu este un adevăr de ordin absolut"[19].

În stadiul de față al discuției, am putea spune, așadar, că eforturile modernismului timpuriu de a construi un model al cunoașterii științifice se materializează deocamdată în evidențierea a două trăsături specifice : întîi de toate, o întemeiere a cunoașterii pe experiență, iar, mai apoi, sugestia unei metode critice de examinare a cunoștințelor.

3. Vorbind despre meta-discursul de legitimare, am arătat că, în perioada modernismului timpuriu, el se confundă cu marea narațiune despre emanciparea umanității prin cunoaștere. Să mai spunem că, prin „emanciparea umanității", aveam în vedere un proces cu valențe multiple, ce putea să se specifice fie ca emancipare lăuntrică (o emancipare în plan pur intelectual, ca înlăturare a lanțurilor ce ținuseră mintea înrobită : prejudecățile de tot felul, ignoranța fără margini, dogmele oarbe etc.), fie ca emancipare exterioară (o emancipare în plan pur politic, ca demolare a principiului autorității — atît religioasă, cît și mireană).

Dar, pe măsură ce emanciparea devenea o stare de fapt, pe măsură ce forțele celui de Al Doilea Val cucereau tot mai mult teren, funcția capitală a cunoașterii — așa cum fusese ea enunțată de mitul legitimator, ca avînd să slujească la „emanciparea" umanității — se cerea, de bună seamă, redefinită din mers, reajustată pe măsura noilor împrejurări și a noilor obiective ale societății ; astfel încît mitul central creat de secolul luminilor va fi reformulat acum, la jumătatea veacului al XIX-lea, ca mit al puterii transformatoare pe care, prin cunoaștere, omul o dobîndește asupra fenomenelor naturii[20]

Mitul puterii transformatoare a omului de știință s-a născut pe fondul unui climat de încredere și optimism, instaurat ca urmare a unor progrese fără precedent realizate, într-un răstimp foarte scurt, îndeosebi de științele naturii. Paradoxal poate să pară doar faptul că acest viguros optimism științific merge mînă în mînă cu

un pesimism filosofic destul de pronunțat, ale cărui rădăcini se cuvin căutate, nu încape îndoială, îndeosebi în tezele agnosticismului kantian. Astfel, cugetarea filosofică pornea îndeobște de la premisa, tipic agnostică, a caracterului nedeterminabil al unei „cauze prime" a lucrurilor. Idee formulată cu toată limpezimea în numeroase texte din epocă; ea este consemnată și în cadrul studiului, deja amintit, al lui Claude Bernard: „Cauzele prime nu trebuie luate în considerare de știință, întrucît ele ne vor scăpa întotdeauna, atît în cercetarea corpurilor vii, cît și în aceea a corpurilor brute" [21]. În rîndul acestor „cauze prime", Claude Bernard include unele „forțe exterioare materiei, întrucît nu le putem localiza de o manieră absolută într-un singur corp", între care el menționează, de pildă, și conceptul de „forță vitală", pe care îl socotește o simplă abstracțiune, cu neputință deci de a fi cercetată cu mijloace pur științifice: „Metoda experimentală deturnează în chip necesar cercetarea chimică de la examinarea principiului vital; nu e nici un temei să vorbim despre forța vitală, mai mult decît despre forța minerală [...]. Cuvîntul pe care îl folosim nu este decît o abstracțiune, de care ne servim din rațiuni de comoditate a limbajului" [22].

La fel ca și „cauzele prime", nici esența însăși a lucrurilor (sau „lucrul în sine") nu poate fi pătrunsă de cunoașterea umană, respectiv de o cunoaștere de tip filosofic: „Spiritul nostru" — observă Claude Bernard — „ne îmboldește să cercetăm esența sau *de ce*-ul lucrurilor; în privința aceasta, noi rîvnim prea departe față de cît ne este îngăduit să atingem!" [23].

Teza caracterului incognoscibil al „cauzei prime" ori a „lucrului în sine" este, firește, de natură să compromită orice șansă de construire a unei explicații integrale asupra lumii, de întemeiere a unei cunoașteri filosofice. Cunoștințele umane, lipsite de reperul unui început absolut, nu vor mai putea compune o totalitate sistemică.

Pesimismul acesta filosofic nu va constitui însă cîtuși de puțin un impediment, așa cum am specificat, în afirmarea unui optimism științific aproape exaltat, care, în

lipsa unei explicaţii totalizatoare, se va consola cu elucidarea unor segmente, doar, ale realităţii.

Care este structura explicaţiei de tip ştiinţific? Pentru ştiinţa experimentală, efortul explicativ, la orice nivel s-ar produce, se concretizează de preferinţă în stabilirea de conexiuni cauzale, sau — altfel spus — în relevarea unui principiu al determinismului. În *Trilogia cunoaşterii*, Lucian Blaga arată că „ideea de «explicaţie» nu e solidară cu aceea a cauzalităţii", deşi „conceptul cauzalităţii poate să fie utilizat într-o explicaţie"[24]. Pentru epoca modernismului timpuriu, ideea de „explicaţie" va fi însă întotdeauna solidară cu aceea a cauzalităţii. În concluzie: renunţînd să mai deslușească „lucrul în sine" sau „cauza primă" (tentativă în care spiritul filosofic a eşuat de atîtea ori), spiritul ştiinţific îşi dă drept obiect să surprindă „cauza imediată" a fenomenului, sau — cu alte cuvinte — raţiunea lui suficientă: „Spiritul nostru ne îndeamnă să cercetăm esenţa sau *de ce*-ul lucrurilor; în privinţa aceasta, noi rîvnim prea departe faţă de cît ne este îngăduit să atingem; fiindcă experienţa ne arată mai curînd că nu putem trece mai departe de *cum*, sau — altfel spus — mai departe de cauza proximă sau de condiţiile de existenţă a fenomenelor"[25]. Explicaţia ştiinţifică — spre deosebire de cea filosofică — nu aspiră să fie, după cum arătam, una sistemică; în locul unui „determinism absolut", ea preconizează ceea ce Claude Bernard numeşte un „determinism relativ": „Savantul, care a împins analiza experimentală pînă la determinismul relativ al unui fenomen, vede desigur cu toată claritatea că el ignoră cauza primă a acelui fenomen"[26].

Eficienţa explicaţiei ştiinţifice, a unei explicaţii bazate pe principiul unui „determinism relativ", s-a aflat la originea unui optimism gnoseologic neţărmurit.

Dar, datorită unor transformări aduse procedeelor sale specifice de investigaţie, cunoaşterea ştiinţifică avea să devină, în scurt timp, o activitate nu numai de cunoaştere, ci — cum precizam la început — şi una de *transformare* a realităţii. Optimismul gnoseologic de fond se preschimbă astfel, tot mai mult, într-o conştiinţă a puterii, a controlului absolut asupra lumii şi a lu-

crurilor. Visul cunoașterii se despletește astfel într-un vis al puterii.

Cele dintîi tresăriri ale acestui sentiment al puterii coincid (și sînt legate) de voga cercetărilor experimentale în condiții de laborator, cercetări o dată cu care s-a definitivat o nouă metodologie, pe baza căreia omul de știință avea de jucat un rol esențialmente activ. „Ne vedem obligați" — notează, în acest sens, Claude Bernard — „să distingem, din punctul de vedere al intervenției manuale, între experiențe *active* și experiențe *pasive*" [27]. Prin comportament *activ*, Claude Bernard înțelege intervenția directă a cercetătorului în desfășurarea spontană a fenomenului studiat, în sensul unei modificări calculate a condițiilor lui de apariție, pentru a urmări mai apoi consecințele unor astfel de variații: „Se dă numele de *experimentator* aceluia care folosește procedeele de investigare, simple sau complexe, pentru a face să varieze sau să se modifice, în vreun scop anumit, fenomenele naturale și pentru a le face să apară în circumstanțe sau condiții în care natura nu i le prezintă" [28]. Mulțumită, așadar, noii metodologii a cunoașterii, respectiv experimentului activ, cercetătorului i se relevă puterea de a dobîndi un anumit control asupra fenomenelor naturale, de a aduce la ascultare însăși legea cauzalității. Cercetătorul a început să viseze cu ochii deschiși, percepîndu-se pe sine drept legislator al naturii: „Rolul savantului este de a căuta să *definească* și să *determine* pentru fiecare fenomen condițiile materiale care provoacă manifestarea lui. Aceste condiții odată cunoscute, experimentatorul devine stăpîn al fenomenului, în sensul că el poate, după bunul său plac, să declanșeze sau să oprească mișcarea materiei" [29]. Mitul puterii transformatoare a omului, prin cunoaștere, își găsește, am putea spune, încununarea în această imagine a *cercetătorului-legislator.*

Cîțiva nori izolați vin însă să tulbure euforia puterii; se ridică, în epocă, numeroase glasuri care afirmă că legea cauzalității nu funcționează decît în cazul corpurilor brute (așadar, în sfera științelor naturii), în vreme ce corpurile vii (sau fenomenele din sfera științelor morale) sînt înzestrate cu spontaneitate, ceea ce pare să le confere o anume „independență față de influențele

cosmice generale", pînă la a le sustrage, chiar, „determinismului natural" [30]. Adversarii legii determinismului sînt deseori invocaţi de Claude Bernard : „Printre naturalişti, dar mai cu seamă printre medici, întîlnim oameni care, în numele a ceea ce ei numesc vitalism, emit asupra subiectului care ne preocupă idei dintre cele mai eronate. Ei consideră că studiul fenomenelor aparţinînd materiei vii nu ar avea nici o legătură cu fenomenele ce ţin de materia brută. Ei socotesc viaţa o forţă misterioasă şi supranaturală, care acţionează arbitrar, emancipîndu-se de orice determinism" [31]. În aceste condiţii, relaţiile dintre corpurile vii nefiind guvernate de legi fixe şi limpezi, cercetătorului i-ar lipsi instrumentul însuşi de exercitare a unui control. Ar rezulta de aici că puterea legislatoare a omului de ştiinţă s-ar întinde de fapt numai asupra împărăţiei obiectelor naturale, nu şi asupra aceleia a fenomenelor morale.

Situaţie cu care spiritele exaltate ale modernismului timpuriu nu par să se împace, tendinţa fiind de a demonstra că şi fenomenele subsumate — cu prea multă grabă — unei legi a arbitrarului şi a spontaneităţii se lasă totuşi explicate pe baze deterministe. Visul puterii — întreţinut, probabil, în bună măsură, şi de anumite structuri mentale arhaice, în spiritul legăturii străvechi între cunoaştere şi magie —, trece astfel la o ofensivă generalizată. O ilustrare edificatoare pentru această tendinţă de extindere a controlului şi asupra unei sfere a fenomenelor morale îl constituie H. Taine, care, în *Essais de critique et d'histoire* (1858), desprinde — în faimoasa *Prefaţă la ediţia a doua* [32] — un grup de cinci legi, enunţate de cercetători ai naturii (legea lui Cuvier, cu privire la conexiunea caracterelor ; legea lui Geoffroy Saint-Hilaire asupra echilibrului organic ; principiul lui Darwin referitor la selecţia naturală ; etc.), care ar putea fără nici o dificultate să fie preluate de istorici sau de sociologi. La rîndul său, Claude Bernard se străduieşte să demonstreze pe pagini întregi că „există un determinism absolut în condiţiile de manifestare a fenomenelor naturale, atît în cazul corpurilor vii, cît şi al celor brute" [33].

În perioada modernismului timpuriu, cunoaşterea este legitimată pe baza unei meta-naraţiuni paradigma-

tice, care vorbește nu numai despre „emanciparea" umanității (cum apreciază Jean-François Lyotard), ci, deopotrivă, și despre „dobîndirea puterii".

II

1. Considerațiile lui Jean-François Lyotard cu privire la procedeele legitimării în epoca modernă sînt de natură să evoce unele analogii cu mecanismele legitimării specifice pentru culturile de tip arhaic; în ambele cazuri, discursul legitimator îmbracă forma nu atît a unui meta-limbaj, cît a unui meta-text (recte: a unei narațiuni mitice) ce istorisește o acțiune „ideală" (atît sub raportul eficienței, al reușitei ei exterioare, cît și sub acela al „normalității", adică al conformării ei la lege). În fiecare din aceste sisteme de cultură (cel arhaic, la fel cu cel modern), legitimitatea unor texte este condiționată de fidelitatea cu care ele repetă meta-textul model (în ceea ce privește cultura arhaică, Mircea Eliade vorbește despre o „copiere" a unui „act originar")[34].

Se cuvine să ne întrebăm, în continuare, ce loc prescrie marele meta-text cultural al timpurilor moderne pentru discursul literar ca atare, în contextul general al culturii. Este limpede că indicația pe care o conține, sub acest raport, îndeosebi narațiunea despre „emanciparea" umanității prin cunoaștere, constă în a transforma toate tipurile de discurs existente (inclusiv cel literar, desigur) în simple specii ale discursului de tip cognitiv. Dintr-o astfel de perspectivă, trebuie să spunem că, în perioada primului modernism, dar cu deosebirea la începuturile acestuia, discursul literar se pune pe sine într-o relație conflictuală cu meta-textul, cu marea narațiune; scriitorii din prima jumătate a sec. al XIX-lea, mai cu seamă cei din imediata descendență a romantismului (Th. Gautier, Leconte de Lisle, Th. de Banville etc.) proclamă, pe un ton programatic, autonomia absolută a textului literar față de discursul de tip cognitiv. Dogmele fundamentale, pe care se înteme-

iază doctrina „artei pentru artă", sînt — într-un succint rezumat, pe care îl datorăm lui H. A. Needham — următoarele: „importanța formei, căutarea bizarului și a exoticului, independența frumosului și a artei, inutilitatea și caracterul suficient sieși, antagonismul care există între artă și industria și civilizația modernă, disprețul pentru burghezie și necesitatea unui public aristocratic în vederea aprecierii artei, suprimarea personalității artistului și o tendință pronunțată spre pesimism și sensualism" [35]. Detaliul cel mai elocvent și mai semnificativ — din unghiul nostru — pe care îl conține această listă este, fără îndoială, cel referitor la „independența frumosului și a artei".

Asistăm acum (1830—1870) la cea dintîi provocare majoră pe care arta și literatura modernă o schițează împotriva sistemului cultural al societății de tip industrial, provocare ce o prevestește pe aceea, de dimensiuni mult mai ample, care va sta la baza modernismului tîrziu. Deocamdată, ceea ce se cuvine notat, în legătură cu această primă reacție contestatară, este că ei îi va lipsi de fapt acea fermitate a atitudinii care să o păstreze neclintită în pofida unei manifeste impopularități. Supusă unor presiuni considerabile, din toate direcțiile, literatura va trebui pînă la urmă să se încline: ea va consimți să slujească unor scopuri „superioare", să admită universalitatea discursului de tip cognitiv, să urmeze — cu alte cuvinte — instrucțiunile meta-textului cultural.

Cel mai vădit semn despre această schimbare radicală de atitudine îl constituie afirmarea repetată a unor țeluri cognitive, pe care arta și literatura ar trebui să le aibă în vedere. O discuție edificatoare, în direcția aceasta, întreprinde Pierre-Joseph Proudhon, într-un studiu ce s-a bucurat de un foarte larg ecou în epocă: *Principiul artei și destinația ei socială* (1865). În clasicism și romantism — arată, aici, Proudhon — „arta își este sieși propriul scop"; în centrul concepției tradiționale despre artă s-ar afla un principiu al „independenței" discursului literar, principiu ce interzice cu toată energia urmărirea altor scopuri. Dar — apreciază, în continuare, Proudhon — trecerea timpului a demonstrat cu prisosință „falsitatea" unei astfel de estetici;

arta nu poate să se declare „independentă de știință și morală", există nenumărate dovezi care pun în evidență „subordonarea artei față de conștiință și de știință". În virtutea acestei relații de subordonare, arta (și literatura) trebuie să își asume acea funcție culturală, cu care meta-textul erei moderne investea orice demers cognitiv: „emanciparea" omenirii (dar și dobîndirea „controlului" asupra naturii și a societății). Dintr-o activitate ce „n-ar avea alt scop decît pe sine însăși", arta și literatura — consideră Proudhon — își vor da drept scop să lărgească și să adîncească, alături de celelalte forme de discurs, cunoașterea noastră de sine: „Arta are drept obiect să ne conducă la cunoașterea noastră înșine, prin relevarea tuturor gîndurilor noastre, chiar și a celor mai secrete, a tuturor tendințelor, virtuților, viciilor, a părților noastre ridicole, la perfecționarea ființei noastre. Ea nu ne-a fost dată pentru a ne hrăni cu himere, pentru a ne îmbăta cu iluzii, pentru a ne înșela și a ne duce la rău prin miraje, așa cum o înțeleg clasicii, romanticii și toți sectariștii unui ideal zadarnic, ci pentru a ne elibera de atari iluzii pernicioase, denunțîndu-le" [35].

Printr-o asemenea redefinire a rostului artei și a discursului literar, ca specii ale discursului cognitiv, epoca reușește să rezolve conflictul temporar în care unul dintre tipurile de texte ale sistemului cultural intrase față de meta-text, în perioada primului modernism.

2. Înscriindu-se pe coordonatele unei astfel de evoluții literare, romanul european trece printr-o serie de prefaceri adînci, care duc la o reîntemeiere a poeticii sale.

Între principiile de bază ale noii poetici, importanța cea mai mare o deține, de bună seamă, enunțul conform căruia țelul romanului trebuie să fie acela de a întregi cunoașterea lumii. Émile Zola concepe chiar o diviziune a sarcinilor, între savant și autorul de romane: „noi, romancierii, sîntem la ora aceasta analiști ai omului, în acțiunile lui individuale și sociale. Noi continuăm, prin observațiile și experiențele noastre, strădania fiziologului (...). Într-un cuvînt, noi trebuie să operăm asupra caracterelor, asupra pasiunilor, asupra faptelor umane

și sociale, tot așa cum chimistul și fizicianul operează asupra corpurilor brute, la fel cum fiziologul operează asupra corpurilor vii" [37].

Anticipînd unele considerații ulterioare, trebuie să precizăm, în acest punct al demonstrației noastre, că principiul structurii cognitive a discursului romanesc îl vom reîntîlni și în cadrul atitudinilor teoretice ale modernismului tîrziu, cînd literatura va fi investită din nou cu o funcție de cunoaștere. Glasul de recunoscută autoritate al lui Camil Petrescu se va pronunța cu deplină claritate în sensul amintit: „Nu stearpă «Artă pentru artă», ci «Artă pentru adevăr»". Decît că, în perioada celui de al doilea modernism, romancierul nu se va mai arăta înclinat să considere că modelul cunoașterii științifice ar reprezenta forma cea mai evoluată a cunoașterii. Aprecierile lui Camil Petrescu sînt, din nou, lămuritoare: „Arta la ei nu e o distracție, ci *un mijloc de cunoaștere*. Un formidabil mijloc de pătrundere și de obiectivare, al sufletelor omenești, acolo unde știința nu poate ajunge, și cu rezultatele exprimate așa cum știința nu le-ar putea în nici un caz exprima" [38]. În perioada celui de al doilea modernism, cunoașterea se va preocupa de întemeierea și asimilarea unor modele alternative, față de cel științific.

Dar, în perioada primului modernism, savantul este privit cu admirație, iar metodologia gnoseologică pe care el a elaborat-o e socotită ca fiind cea mai avansată și cea mai productivă, în așa fel, încît romancierul își propune să îl aibă drept model. Pentru Émile Zola, romancierul experimentator „nu e decît un savant de tip special, care se folosește de instrumentele celorlalți savanți, observația și analiza" [39].

Una din influențele cele mai spectaculoase ale modelului științific asupra poeticii romanului a rezultat în faimosul canon al „impasibilității" artistului. Pentru a înțelege în chip acurat această cerință, trebuie să luăm ca punct de plecare tendința viguroasă pe care o manifestă epistemologia secolului al XIX-lea, de a întemeia cunoașterea științifică nu pe *cogito*-ul cunoscător, nu pe subiectul gnoseologic, nu pe ceea ce ține de conștiința sau de sensibilitatea celui care cercetează lumea și lucrurile, ci pe faptul obiectiv, singurul element

ce poate să ofere o certitudine apodictică[40]. (Nu trebuie să scăpăm din vedere faptul că epistemologia secolului al XX-lea va pune cu totul altfel accentele, procedînd la o reevaluare a *cogito*-ului, în planul activității de cunoaștere, *cogito* care va fi investit, în filosofia fenomenologică de pildă, cu funcția nu de a reflecta propriu-zis obiectul, ci mai degrabă de a-l constitui). Oricum, această trăsătură (tipică pentru epistemologia secolului al XIX-lea), această tendință de îngrădire a rolului subiectului cunoscător va duce la o teorie în esență non-participativă.

În sfera teoriei literare (atît de receptivă, acum, la modelul cunoașterii științifice), această teză a non-participării subiectului gnoseologic se va reflecta în postulatul specific al „impasibilității" artistului. Problema a fost luată în discuție în chip exhaustiv de Wayne C. Booth, care — în *The Rhetoric of Fiction* (1961) — a simțit nevoia să o coreleze cu alte două reguli ale obiectivității, cu care teza „impasibilității" se înrudește îndeaproape, în primul rînd cu aceea a „neutralității" față de toate valorile, și, apoi, cu aceea a „imparțialității". Toate aceste „reguli generale" vizează cu deplină claritate un principiu al non-participării subiectului artistic, după modelul subiectului cunoscător.

Care este, totuși, semnificația distinctă a fiecăreia dintre cele trei „reguli generale", evidențiate de criticul de la Chicago ?[41].

În ceea ce privește prima regulă — a „neutralității față de toate valorile" —, ea poate fi pusă în legătură, deopotrivă, și cu o altă normă a codului științific, cu atitudinea anti-dogmatică și relativistă în cercetare, atitudine promovată îndeosebi de istorismul romantic. Este vorba, în fond, de recomandarea de a nu judeca un fenomen îndepărtat în timp și în spațiu, din unghiul standardelor morale și intelectuale ale observatorului, ci în conformitate cu standardele specifice acelei epoci și acelui loc. De la o optică marcată de prejudecăți, de la o inadecvare dogmatică la particularitățile obiectului studiat, trebuia să se treacă la o atitudine tolerantă, comperehensivă, adică la judecarea unei civilizații pe baza criteriilor și standardelor ei specifice. Știința modernă — va sublinia, astfel, în chip revelatoriu H. Taine

— „diferă de cea veche prin aceea că ea este istorică, iar nu dogmatică". Şi, în termeni şi mai lămuriţi: „Înţeleasă astfel, ştiinţa nu proscrie şi nu iartă; ea constată şi explică" [42].

În planul poeticii româneşti, regula „neutralităţii" ştiinţifice se va concretiza în reţinerea autorului de a-şi judeca propriile personaje, iar, în mod cu totul aparte, în abţinerea de la a pune — în descrierea răului, ori a viciului — anumite accente acuzatoare. „Neutralitatea" romancierului, în perioada primului modernism, se confundă aşadar (sugerează Wayne C. Booth) cu înfrînarea de la a condamna moralmente; perspectiva auctorială, în năzuinţa ei de a deveni comprehensivă, are să se identifice, pe rînd, cu aceea a fiecărui personaj în parte, acordîndu-i acestuia din urmă privilegiul de a-şi rosti propriul cuvînt despre sine. Regula „neutralităţii" (pe care poeticienii secolului al XIX-lea o desemnează şi cu termenul de „simpatie estetică") anticipează principiul, de mai tîrziu, al „construcţiei polifonice" a romanului; definiţia pe care Mihail Bahtin o dă structurii „dialogice" a romanului — structură pe care, după părerea sa, o inaugurează de-abia creaţia dostoievskiană — corespunde, astfel, pe deplin noţiunii de „simpatie" auctorială, în accepţia pe care aceasta o are la G. Flaubert, de pildă. „Am putea da" — apreciază Mihail Bahtin — „următoarea formulare oarecum simplificată a revoluţiei pe care a săvîrşit-o tînărul Dostoievski în lumea gogoliană: el a transpus pe autor şi pe narator, cu toate punctele lor de vedere, cu descrierile, caracterizările şi aprecierile făcute asupra eroului, în orizontul eroului însuşi" [43]. Elogiul „simpatiei estetice", Émile Zola îl face într-un întreg capitol *(L'Expression personnelle)*, din des pomenita sa lucrare *Le roman expérimental*; prin „simpatie estetică" — arată el aici — romancierul se transpune în situaţia personajelor sale: „Din acest moment, el îşi joacă personajele, locuieşte în ambianţa acestora, se înfierbîntă, confundînd personalitatea proprie cu personalitatea fiinţelor sau chiar a lucrurilor pe care doreşte să le zugrăvească" [44].

Cea de a doua „regulă generală" a obiectivităţii (în sistematizarea propusă de Wayne C. Booth) preconiza atitudinea de „imparţialitate" a autorului, în sensul u-

nei imaginaţii epice care să nu-şi propună să corecteze nedreptăţile vieţii, să răsplătească personajele în funcţie de meritele şi de faptele lor, o imaginaţie epică aşadar care să nu modifice structura evenimentelor în funcţie de un anumit ideal al justiţiei, ci care să construiască întîmplările în conformitate cu legile adevărului. „Mare parte din cele scrise despre obiectivitate de către Flaubert şi Cehov" — arată Wayne C. Booth — „constituie de fapt un apel adresat artistului, să nu măsluiască zarurile, să nu ia pe nedrept partea personajelor sau să le nedreptăţească"[45]. Prin această regulă a „imparţialităţii" este dezavuat de fapt unul din canoanele fundamentale ale poeticii clasicismului; în lumea creată de scriitorul clasic, trebuia să se asigure neapărat triumful deplin al legii morale: „această regulă" — arată R. Bray, în lucrarea sa, capitală, asupra *Formării doctrinei clasice în Franţa* (1931) — „pretinde ca orice deznodămînt să ne înfăţişeze viciul pedepsit şi virtutea recompensată"[46]. Mentalitatea clasică — pentru care arta are menirea de a înfăţişa o natură idealizată — mai are însă destui partizani, în plin secol al XIX-lea, literaţi asupra cărora imaginile „adevărate", neidealizate, pe care le ofereau unele romane contemporane, produc o impresie dintre cele mai dezagreabile; între aceştia, merită amintit, de pildă, Eugène Poitou, care — într-un studiu, din 1858, asupra romanului şi teatrului contemporan — deplînge înmulţirea unor texte narative care „îşi iau sarcina de a celebra triumful răului în lumea aceasta: viciul este ţinut peste tot la mare cinste, iar virtutea mereu ignorată şi nerăsplătită"[47].

Deşi de inspiraţie eminamente ştiinţifică, pozitivistă, principiul „imparţialităţii" auctoriale conţine totuşi unele presupoziţii de ordin metafizic, presupoziţii ce nu vor întîrzia să se dezvolte şi să se închege în sistem, o dată cu emergenţa filosofiei nietzscheene: este vorba de o metafizică ce stabileşte că ordinea naturală se conduce după cu totul alt fel de legi decît ordinea morală instituită de fiinţa umană, că ea se diferenţiază totodată de ordinea raţională proprie gîndirii şi spiritului uman. Este vorba, în esenţă, de o metafizică ce pleacă de la premisa fundamentală a unei lumi desacralizate.

Oricum, legile de construcţie a evenimentului epic vor trebui să ţină seama de aceşti parametri ai adevărului (un adevăr al naturii, opus imaginilor idealizate ale clasicismului), destinele romaneşti urmînd să fie aşezate sub zodia absolută a întîmplării. Această mutaţie trebuie însă pusă în legătură, în perioada primului modernism, mai puţin cu unele dezvoltări metafizice şi mai mult cu impactul provocat de modelul cunoaşterii ştiinţifice.

În sfîrşit, cea de a treia „regulă generală" a obiectivităţii preconizează — după Wayne C. Booth — „un simţămînt de detaşare sau de despătimire faţă de personajele şi evenimentele propriei povestiri" [48]. Prin această regulă, poeticienii secolului trecut încercau să scoată scriitorul de sub imperiul climatului emoţional şi de puternică afectivitate, pe care îl presupunea, prin definiţie, tipul său de discurs, pentru a-l plasa într-un climat de rece intelectualitate şi de excluziune totală a raţiunilor inimii, specific pentru modelul cunoaşterii ştiinţifice, care vede în subiectivitate un principiu de eroare. Romanul nu trebuie să asculte de o lege a emoţiilor, ci, fireşte, de una a adevărului.

Regula „detaşării" loveşte într-un alt *topos* consacrat al literaturii clasice, în „personajul simpatic", a cărui intrare în scenă (în sensul propriu al cuvîntului), în teatrul clasic francez, este fixată de Émile Faguet între 1600 şi 1625 [49]. O dezavuare energetică a acestui *topos* (care se reclamă mai curînd de la un principiu al pathosului şi al intensificării efectelor, iar nu de la unul al dreptei măsuri) putem afla în studiul lui Émile Zola despre *Naturalismul în teatru*, studiu ce zăboveşte copios şi asupra unor aspecte ale artei narative; în locul înflăcărărilor şi al stărilor înclinate spre exageraţie, Émile Zola recomandă mult mai multă reţinere: „Acestea sînt personajele simpatice, concepţii ideale asupra bărbatului şi a femeii, menite să compenseze impresia supărătoare pe care o lasă personajele adevărate, copiate după natură" [50].

În rezumat: urmînd paradigma unei cunoaşteri ştiinţifice, romanul modern încearcă să întemeieze un cod poetic, pe care să îl delimiteze cît mai tranşant de tendinţele subiectiviste, ce trădează adevărul, acest efort

desfășurîndu-se în trei direcții majore: neutralitatea (ce va duce la o construcție de tip polifonic a romanului), imparțialitatea (ce va rezulta într-o poetică a întîmplării și a accidentalului) și detașarea (ce se află la temelia unei poetici a banalului).

3. Modelul cunoașterii științifice privește cu multă suspiciune — cum am arătat, în paragraful precedent — rolul subiectivității în cadrul oricărui demers cognitiv; se au în vedere, în speță, anumite modificări inconștiente aduse imaginilor realității, anumite alterări ale acestora, datorate îndeobște structurii înseși a aparatului reflector. Codul cunoașterii științifice — cod asumat cu multă convingere și de romanul modernismului timpuriu — recomandă, în consecință, o reducere drastică a contribuției elementului subiectiv, în cadrul activității de cunoaștere, accentul urmînd să fie pus pe obiectivitatea faptelor; dar nicăieri nu se preconizează o eradicare totală a subiectivității. Ea nu trebuie — și nici nu are rost să fie — eliminată pe de-a-ntregul; aceasta ar însemna suprimarea unei componente, fără de care actul cognitiv nici nu ar putea să aibă loc. Fiindcă orice proces cognitiv se întemeiază, în punctul său de plecare, pe construcția unei ipoteze științifice, pe o intuiție, adică pe un element ce ține, incontestabil, de o sferă a subiectivității. Aceste construcții ipotetice sînt chemate însă să satisfacă anumite condiții dintre cele mai riguroase; așa cum precizează și Claude Bernard, ele trebuie, întîi de toate, să pornească tot de la observarea faptelor, să nu apară adică drept supoziții absolut arbitrare. În al doilea rînd, valoarea explicativă a acestor interpretări anticipatoare, a acestor intuiții va trebui probată și cu ajutorul altor fapte, în așa fel, încît, din teorii *a priori*, ele să se transforme, pînă la urmă, după verificările experimentale, în teorii *a posteriori*. Existența unor astfel de condiții pune în lumină limitele foarte înguste între care teoria științifică a secolului al XIX-lea era dispusă să tolereze contribuția factorului subiectiv în cunoaștere: acesta nu era lăsat să devină un principiu de *deformare* a datelor realității. Să spunem deci că epistemologia veacului trecut nu împinge distrucția subiectivității pînă la a proclama o impersonalizare a

eului cunoscător, în sensul unei transformări a lui într-un principiu de înregistrare pasivă a datelor realității. Eului cunoscător îi este concedată valoarea inițiativei intelectuale, a creativității, a spontaneității. Fără a fi subiectiv, eul cunoscător rămîne deci unul prin excelență activ.

În mod surprinzător, poetica romanului se arată, în această direcție, însuflețită de un program cu mult mai radical decît cel al cunoașterii științifice înseși, urmărind, mai precis, instituirea unui eu impersonal, adică a unui eu mărginit la simpla funcție de reflectare pasivă a lumii.

Cei mai mulți dintre poeticienii romanului, din perioada primului modernism, au început totuși de pe poziții adverse paradigmei științifice, susținînd cu toată tăria teza coeficientului foarte ridicat de difracție pe care îl deține, prin definiție, actul reprezentării artistice a realității. Este cazul lui Émile Zola însuși, în anii de început ai carierei sale literare (îndeosebi între 1862 și 1866). În confesiunile pe care le face, de pildă, în 1865, unor corespondenți ai săi, Émile Zola specifică : „realitatea exactă este deci cu neputință (de redat — n.n.) într-o operă de artă". Vorbind despre Erckmann-Chatrian, scriitorul se referă pe larg la mecanismele deformării : „artistul nu ar putea să reproducă ceea ce se găsește în realitate ; el nu a perceput obiectele, decît prin intermediul temperamentului său ; el lasă pe dinafară, adaugă, modifică, pe scurt, lumea pe care ne-o oferă este o lume inventată de el". Tot în corespondență, Émile Zola descrie, cu multă îndrăzneală, mecanismele deformării, slujindu-se de termenul, neașteptat de tare, de *minciună* : „Este vorba de minciună. Puțin importă că minciuna va fi în direcția frumosului ori a urîtului... Cuvîntul *Artă* nu este de altminteri opusul cuvîntului natură ?" Toate aceste idei, specifice anilor 1862—1866, sînt concentrate de scriitor într-o epistolă din 1864 către Valabrègue, importantă și pentru faptul de a fi pus în circulație metafora „ecranului", în legătură cu structura temperamentală prin care este filtrată realitatea : „Orice operă de artă nu este altceva decît o fereastră deschisă spre creațiune ; există, prins în cadrul acestei ferestre, un ecran transparent, prin care obiectele se zăresc mai mult sau mai puțin deformate ;

creaţiunea a fost în felul acesta modificată, graţie mediului prin care străbate imaginea" [51].

Un punct de vedere similar (adică „pre-ştiinţific") în chestiunea deformării artistice, împărtăşesc şi fraţii Goncourt, care — după cum arată şi Pierre Sabatier, într-o foarte temeinică cercetare — consideră că „Frumosul nu ar consta deci într-o reproducere exactă a realităţii, nu ar fi un frumos fotografic şi impersonal, ci ar implica deformarea suferită de lucrurile ce se refractă prin optica proprie fiecărui artist" [52].

Atît Émile Zola, cît şi fraţii Goncourt au străbătut aşadar, la început, o fază pre-ştiinţifică, cînd au aşezat la temelia romanului o poetică de orientare subiectivă.

Cu atît mai spectaculoasă apare convertirea suferită de Émile Zola, ca urmare a impactului cu „spiritul ştiinţific" al veacului. Aversiunea faţă de „deformare", faţă de „minciună", va merge atît de departe, încît Zola va ajunge să preconizeze o suprimare pînă şi a elementului „personal" minimal, pe care îl reprezintă emiterea unor ipoteze, a unor idei *a-priori*. Romancierul reclamă o îngrădire drastică a contribuţiei subiective, repudiază amestecul imaginaţiei, descurajează orice tentativă de prelucrare a datelor brute ale realităţii ; în concepţia lui, funcţia romancierului trebuie limitată la simpla operaţie de colectare a faptelor. În felul acesta, degrevat de misiunea de *a interpreta* informaţia dobîndită, scriitorul nu va fi mai mult — crede Émile Zola — decît un „grefier" al realităţii : „Trec la o altă trăsătură a romanului naturalist. Acesta este impersonal, vreau să spun că romancierul nu este decît un grefier care îşi interzice să judece sau să conchidă. Rolul strict al savantului constă în a expune faptele, a merge pînă la capătul analizei, fără a-şi lua riscurile unei sinteze ; acestea sînt faptele, experienţa condusă în astfel de condiţii dă următoarele rezultate ; şi el se rezumă la atît, pentru că, dacă ar încerca să se aventureze dincolo de fenomene, ar pătrunde în pură ipoteză, ar fi vorba doar de nişte probabilităţi, aceasta nu ar mai fi ştiinţă. Ei, bine ! romancierul trebuie tot astfel să se rezume la faptele observate, la studiul scrupulos al naturii, dacă nu vrea să se rătăcească printre concluzii mincinoase" [53].

Imaginea romancierului ca simplu „grefier" — iar nu interpret — al realității fusese de altminteri anticipată de alți scriitori, aflați și ei sub puterea impactului cu „spiritul științific" ; între aceștia, să reținem în primul rînd pe autorul *Comediei umane*, care — în *Cuvîntul înainte* la monumentala sa operă (1842) — declara că romancierul nu are nevoie de imaginație, pentru a-și inventa subiectele, întrucît istoria socială este îndeajuns de inventivă în întîmplările și manifestările ei, pentru a lăsa în seama romancierului sarcina doar de „secretar" al ei : „Deși eram uluit, ca să zic așa, de fecunditatea surprinzătoare a lui Walter Scott, întotdeauna asemeni lui însuși și întotdeauna original, n-am disperat, căci am găsit rațiunea acestui talent în infinita varietate a naturii umane. Întîmplarea este cel mai mare romancier din lume ; ca să fii fecund, nu trebuie decît s-o studiezi. Societatea franceză urma să fie istoricul, eu nu trebuia să fiu decît secretarul ei" [54].

Din aceeași sferă semantică își va extrage și Champfleury (în jurul lui 1852) metafora emblematică a romancierului-„stenograf" ; sarcina acestuia ar fi, nu de a prelucra, ci doar de a „transcrie" realitatea : „Romancierul trebuie înainte de toate să studieze exteriorul indivizilor, să-i interogheze, să le verifice răspunsurile, să le studieze habitatul, să întrebe vecinii, pe urmă să transcrie documentele, limitînd la maximum intervenția autorului. Idealul l-ar constitui un fel de stenografiere a cuvintelor personajelor și o serie de instantanee fotografice despre diverse aspecte. Rigoarea observației este munca esențială a romancierului. Fantezia a dispărut" [55].

O viguroasă denunțare a romanului „cu teză", privit ca o încălcare flagrantă a principiului impersonalității, al limitării la simpla transcriere a faptelor, poate fi întîlnită la Gustave Flaubert, care, în corespondența cu Louise Colet, revine frecvent asupra ideii că romanul nu trebuie să devină ilustrarea unor convingeri sau a unor teze, de nici un fel : „Verva avocățească se strecoară peste tot" — se plînge Flaubert — „o furie de a ține discursuri, de a perora, de a pleda ; muza se transformă într-un piedestal pentru cele mai felurite pofte" [56]. Punct de vedere modelat, în chipul cel mai limpede, de modelul unei cunoașteri științifice (dar mergînd mai departe,

chiar, decît acesta), model față de care Gustave Flaubert și-a mărturisit deschis admirația, ca în această epistolă către G. Sand, din august 1868: „Nu e oare timpul ca Justiția să-și facă intrarea în artă? Imparțialitatea picturii ar rîvni atunci către majestatea legii și către precizia științei“ [57].

4. Poetica romanului din perioada modernismului timpuriu a fost prezentată pînă acum dintr-o perspectivă a interferențelor și suprapunerilor cu codul cunoașterii științifice; vom păstra și în continuare această perspectivă, examinînd-o însă sub un alt aspect. Astfel, după ce am trecut în revistă preceptele de poetică a romanului care decurgeau dintr-o tendință de suprimare a principiului subiectivității, ne vom opri, în continuare, asupra eforturilor de dezamorsare a unui alt factor posibil de alterare a adevărului, anume dimensiunea de convenționalitate a literaturii înseși.

Asaltul se dă, și de data aceasta, tot împotriva „imaginației“, înțeleasă însă acum, nu atît ca facultate teoretică (de „interpretare“ a faptelor), cît ca abilitate de a povesti, ca imaginație epică. Funcția imaginației, în această ultimă ipostază a ei, ar fi în principiu una de organizare formală și de structurare a materialului epic; s-a constatat însă cu destulă ușurință că aceste tipare narative prezintă o anumită trăsătură de stereotipie și de convenționalitate, ce așezau romanul pe cu totul alte dimensiuni decît acelea ale adevărului vieții.

Un punct de vedere revelator, în problema imaginației epice, poate fi întîlnit în cîteva din lucrările de mare răsunet ale lui Northrop Frye [58]. Pentru cercetătorul canadian, imaginația apare ca „principiu structural al creației“; dar — arată Frye, în continuare — structurarea constă de fapt într-o implementare de „tipare narative abstracte“ *(abstract story patterns)*, ceea ce este de natură să îi imprime un foarte pronunțat caracter *formulaic* [59]. Într-un comentariu colateral — însă important, din unghiul sistemului său critic — N. Frye apreciază că aceste tipare narative abstracte ar reprezenta amprenta, durabilă, lăsată de experiența spirituală originară, aceea a mitului („mitologia ca structură totală... reprezintă matricea literaturii“ [60]). Oricum ar fi, esențial ni

se pare faptul că — pentru Frye — activitatea imaginației epice prezintă un aspect extrem de „rigid convenționalizat".

Intuiția trăsăturilor de convenționalitate pe care le deține imaginația epică au avut-o cu prisosință, așa cum am precizat, și romancierii și poeticienii primului modernism. Obiectivul lor fundamental în sensul acesta l-a constituit atingerea unui ideal „grad zero" al literarității, sau — cu alte cuvinte — reducerea drastică a dimensiunii ficționale a romanului și înscrierea lui de predilecție pe o coordonată a literaturii documentare.

Atacurile vizează mai cu seamă înclinația spre fabulare, preocuparea de construire a unei intrigi, a subiectului; gustului de a fabula îi este opus procedeul, mult mai umil, al întocmirii unui conștiincios „proces-verbal" al realității. Metafora — ce își va avea cariera ei, îndeajuns de norocoasă — apare în studiul lui Émile Zola consacrat *Naturalismului în teatru*, dar unde cele mai substanțiale considerații se referă tot la arta romanului: „Am afirmat că romanul naturalist este pur și simplu o anchetă asupra naturii, a ființelor și a lucrurilor. Interesul nu mai rezidă așadar în ingeniozitatea unei fabule abil născocite și desfășurată după anumite reguli. Imaginația nu mai este pusă la treabă, intriga îl preocupă prea puțin pe romancier, căruia nu-i prea pasă de expozițiune, sau de nod, sau de deznodămînt; vreau să spun că ei nu intervin pentru a îndepărta ori pentru a adăuga ceva realității, că ei nu fabrică o schelărie întreagă, conform cu cerințele unei idei preconcepute. Se pleacă de la convingerea că ceea ce oferă natura este îndeajuns; trebuie să o accepți așa cum este, fără să o modifici sau o ciuntești în vreun fel; ea e mult prea frumoasă și mare, pentru a veni cu un început, un mijloc și un sfîrșit. În loc să se imagineze o aventură, care să fie complicată la nesfîrșit, în loc de a pune la cale lovituri de teatru care, din scenă în scenă, să o conducă spre o concluzie finală, se ia pur și simplu din viață istoria unei ființe sau a unui grup de ființe, ale căror acte sînt înregistrate cu fidelitate. Opera devine un proces verbal, nimic mai mult"[61].

În altă parte, Émile Zola explicitează concepția sa despre romanul non-ficțional, substituind intrigii tradiționa-

le, simpla colecție de „documente umane", pe care romancierul nu trebuie să-și propună să le organizeze epic, ci — supremă concesie — să procedeze cel mult la o clasificare logică a faptelor: „Desigur, eu resping imaginația, dacă prin ea se înțelege invențiile făcătorilor de romane-foileton. Imaginația, facultatea de a imagina nu se reduce numai la asta. A născoci o poveste cu tot tacîmul, a o împinge pînă la ultima limită a verosimilului, a stîrni interesul prin complicații de necrezut: nimic mai ușor, nimic care să fie mai la îndemînă. Dimpotrivă, adunați fapte adevărate, pe care le-ați observat în jurul vostru, clasați-le în funcție de un principiu de ordin logic, umpleți golurile cu ajutorul intuiției, obțineți miracolul de a însufleți niște documente umane, dîndu-le o viață de sine stătătoare și deplină, adaptată la o ambianță, și vă veți fi exersat facultățile imaginative într-o direcție superioară" [62].

Evident, formulările de genul acesta au un aer de radicalitate ce va fi atenuat considerabil în practica literară; o literatură absolut non-fictională, din care convențiile epice să fi fost cu desăvîrșire înlăturate, reprezintă, desigur, o utopie. Tot ceea ce se poate spera, în marginile unui program ceva mai realist, ar fi o relaxare a acțiunii acestor convenții; nu altceva are, de fapt, în vedere, și N. Frye, atunci cînd recurge la conceptul de „dislocare" *(displacement)*: „Prin dislocare înțeleg tehnicile de care se folosește un scriitor pentru a face povestea lui credibilă [...], pe scurt, cît mai asemeni vieții" [63]. Nu există, așadar, și nici nu poate să existe, un „grad zero" al organizării formale și, în consecință, al convenționalității, în roman. Avem dreptul să vorbim cel mult de o năzuință — niciodată înfăptuită pe deplin — spre un roman non-fictional, spre o literatură de factură documentară (Roland Barthes, cel care a pus de fapt în circulație termenul de „grad zero al scriiturii", constată de altfel, și nu fără temei, că romanul experimental, romanul „autorilor fără stil — Maupassant, Zola, Daudet și epigonii lor — au practicat o scriitură ce a constituit pentru ei un refugiu și o etalare a operațiunilor artizanale pe care își închipuiseră că le-ar fi alungat dintr-o estetică eminamente pasivă" [64]).

În orice caz, „dislocarea" unor convenţii formale ale romanului (cerută pe un ton imperios de Émile Zola) va avea drept consecinţă apariţia unor noi caracteristici de ordin formal şi compoziţional, caracteristici trecute în revistă de A. David-Sauvageot, în lucrarea lui, fundamentală, asupra *Realismului şi naturalismului în literatură şi artă* (1889).

Cea dintîi dintre ele vizează o reorientare tematică a romanului din perioada primului modernism, cu precădere spre subiecte din viaţa contemporană, în măsura în care, în domeniul acesta, efortul ficţional poate fi socotit ca fiind minim. Întemeiat tocmai pe un astfel de argument — caracterul necesarmente documentar al literaturii — Maxime du Camp, în *Prefaţa* la *Chants modernes*, repudiază romanul de inspiraţie istorică, unde operaţia de reconstituire cade mai ales în seama imaginaţiei : „orice tablou istoric, reprezentînd o acţiune la care artistul nu a putut să fie martor, cu care el nu este nici măcar contemporan, şi pe care masa publicului o ignoră, este o fantasmagorie şi, din punctul de vedere al înaltei misiuni pe care o are arta, un non-sens" [65].

Cea de a doua trăsătură, menţionată şi de A. David-Sauvageot, are în vedere o „dislocare" a subiectului, în sensul autorizării unui anumit grad de incoerenţă a acestuia, ceea ce are să facă loc deopotrivă „succesivului" şi „contradictoriului" : „În felul acesta, cartea, asemeni vieţii, ne va lăsa cu impresia că totul este trecător, că nu există frumuseţe sau urîţenie care să rămînă neschimbate în sine şi care să se ataşeze de nişte fiinţe privilegiate, ci numai nişte impresii fugitive şi contradictorii, toate deopotrivă de adevărate de altminteri, dar pentru o singură clipă doar, provocînd rînd pe rînd repulsia sau înduioşarea noastră" [66].

Să mai notăm, în sfîrşit, un ultim aspect legat de procesul de „dislocare" a structurilor acţiunii ; alături de incoerenţă, este urmărită, de asemenea, şi povestea neîmplinită, poetica romanului premodernist încuviinţînd şi o acţiune epică nedusă pînă la capăt, promovînd „incompletul" şi „inchoativul", în terminologia lui A. David-Sauvageot : „viaţa, cel puţin aşa cum o înţelege Tolstoi, agită în noi haosul incertitudinilor, vagi aprehensiuni şi dorinţe obscure ; ea ne livrează unei torturi chi-

nuitor de angoasante [...], sentimentului incompletului și al inchoativului" [67].

Să rezumăm, deci, acest paragraf, spunînd că aspirația ce frămîntă în mod deosebit pe romancierii din perioada primului modernism este aceea de a realiza — vis imposibil! — „gradul zero" al literarității, de a reduce la minimum coeficientul de „artă" și de convenție. Încă din zorii modernismului, romanul european aleargă după o nălucă, pe care nu o va putea însă niciodată prinde cu adevărat: năluca narațiunii non-ficționale, a anti-romanului [68].

5. Rămîne să ne ocupăm, în continuare, de o ultimă prescripție majoră, formulată în cadrul poeticii romanului pre-modernist; este o prescripție ce se referă la o altă categorie narativă, decît intriga ori subiectul, anume la personaj. Să precizăm, dintru bun început, că, și de această dată, avem de-a face cu o regulă inspirată de impactul pe care codul cunoașterii științifice l-a avut asupra poeticii romanului.

Este vorba, în esență, de principiul (susținut și de Claude Bernard) că legile determinismului acționează în chip identic, atît în sfera obiectelor inerte, cît și în aceea a corpurilor însuflețite, ceea ce venea să anuleze orice idee de specificitate pentru cele din urmă.

Preluat de discuțiile de poetică a romanului, acest principiu va rezulta în recomandarea de a descoperi în personajul literar mai mult pe „omul natural", supus legilor unitare ale naturii, iar nu rezervînd pentru el — așa cum procedase literatura clasică (romanul, dar și tragedia) — statutul unei măgulitoare excepții, respectiv tratîndu-l ca pe o „ființă metafizică", ori ca pe o „entitate abstractă".

Ocupîndu-se de acest postulat, al lichidării personajului „metafizic" și al redescoperirii „omului natural", A. David-Sauvageot vorbește, sugestiv, despre destrămarea concepției tradiționale, a poncifului cu privire la regalitatea ființei umane în sînul naturii: „Altădată, omul considerat în chiar esența lui, deosebindu-se radical de brută, grație rațiunii sale și a voinței sale, erijat în stăpîn peste lume, se detașa într-un relief puternic pe fun-

dalul naturii exterioare sau mai curînd se opunea acesteia : ea era materia, el era spiritul"[69].

Retorica lui Émile Zola va fi însă, în această privință, cu mult mai spectaculoasă : „*L'homme métaphysique est mort*", va exclama el, inventînd tonul pe care, mai tîrziu, va avea și Nietzsche de făcut unele anunțuri importante[70]. Tot astfel, în *Naturalismul în teatru*, Zola — ocupîndu-se de situația literaturii narative, în general — este de părere că, în fața savanților, ca și a oamenilor de litere, a fost pusă aceeași sarcină, de „a înlocui abstracțiunile cu realități" : „Astfel, s-a terminat cu personajele abstracte din opere, s-a terminat cu născocirile mincinoase, cu absolutul, de acum — numai personaje reale, istoria adevărată a fiecăruia, relativul vieții cotidiene"[71].

Cuvîntul de ordine devine, așadar, pentru poeticienii primului modernism : omul natural, omul concret. Această fundamentală răsturnare de perspectivă are să atragă după sine unele consecințe, deloc neglijabile, într-o ordine a procedeelor de construcție a personajului. Parte din ele (cele mai semnificative) sînt trecute în revistă de A. David-Sauvageot, care arată, de pildă, că redescoperirea dimensiunii „naturale" a personajului a impus, pe de o parte, o tehnică a integrării umane în contextul său natural ori social, ceea ce a echivalat cu „o revanșă a naturii exterioare, a lumii materiale, a meșteșugurilor și a industriei"[72]. Dar, pe de altă parte — observă, în continuare, A. David-Sauvageot — atenția romancierului a trebuit să se concentreze asupra aspectelor de viață organică, asupra sferei biologicului, adică asupra acelor elemente ce dimensionează cu mai multă putere personajul ca „ins natural" ; A. David-Sauvageot vorbește, pe această latură, de „o revanșă a corpului"[73]. Într-un spirit înrudit, Émile Zola reclama înlocuirea „omului metafizic" prin „omul fiziologic"[74].

Poetica romanului pre-modernist ne apare — așa cum sperăm că a reieșit din considerațiile de mai sus — ca o aplicare a noului cod al cunoașterii (cunoașterea științifică) la arta narativă. A fost cea dintîi mare „reformă" a romanului european, sub semnul tutelar al modernității.

ÎN ORIZONTUL MISTERULUI

I

1. O dată cu triumful general al primului modernism, se ivesc și cele dintîi semne ale crizei care îl va zgudui, criză determinată în principal de procesul de discreditare a tipului de cunoaștere științifică, al cărei model pusese cu atîta temei stăpînire asupra întregii gîndiri occidentale în epoca industrială; de pe la jumătatea veacului al XIX-lea, încep să se audă tot mai numeroase voci care supun cunoașterea științifică unei critici neiertătoare, vorbind necontenit despre limitele ei, limite ce nu țin atît de precaritatea mijloacelor, cît de natura însăși a acestei cunoașteri: „acum se combate însuși tipul de cunoaștere care *produce* știința experimentală și matematică a naturii". Decepția este atît de mare și atît de întinsă, încît se poate observa o tot mai înfrigurată căutare a unui model alternativ al cunoașterii, în legătură cu care se va și contura cel de al doilea modernism (sau, cum l-am mai numit, „modernismul tîrziu"): „Reproșul care se aduce acestei cunoașteri nu se referă la limitele ei, ci la însăși natura ei, anunțîndu-se o altă cunoaștere, *rivală*, întemeiată pe un alt demers" [1].

Criza cunoașterii de tip științific este determinată, în esență, de îndoiala cu privire la eficiența și adecvarea modelului său explicativ la sfera, marcată prin trăsături atît de aparte, a fenomenelor viului; G. E. Stahl, de pildă, care poate fi socotit drept „părintele vitalismului", denunță cu toată hotărîrea folosirea metaforei „automatului" — cu desăvîrșire improprie — pentru a explica procesele ce au loc la nivelul viului. G. E. Stahl

se străduieşte să pună într-o lumină cît mai puternică legile specifice în exclusivitate viului, legi ce reclamă aşadar o metodologie distinctă ; el posedă — conform aprecierilor lui Ilya Prigogine şi ale Isabellei Stengers — „o înaltă conştiinţă a precarităţii vieţii şi a singularităţii ei în raport cu legile generale ale descompunerii şi ale dispersiei“ [2]. În consecinţă, se urmăreşte acum elaborarea unui model alternativ al cunoaşterii, care — spre deosebire de modelul mecanicist — să poată da seama tocmai de această specificitate a viului, definită în cele mai multe dintre cazuri ca însuşire a spontaneităţii, ca aptitudine de a-şi fi sie însuşi cauză, iar nu de a avea — asemeni obiectelor inerte — cauza în afara sa : „După Stahl, ceea ce este propriu viului e faptul de a fi intrinsec mecanic, de a poseda în el însuşi raţiunea şi finalitatea organizării sale“ [3].

Dar perioada celui de al doilea modernism resimte necesitatea de a elabora un model alternativ al cunoaşterii, ca urmare nu doar a insistenţei cu care „discursul viului“ îşi afirmă trăsăturile distinctive, incompatibile cu o explicaţie de tip mecanicist ; un rol tot atît de important, în această revoluţie epistemologică, îl joacă şi noul concept al naturii, de la care pleacă acum gîndirea, un concept de o neîntrecută complexitate, care — departe de a se lăsa simplificată prin procesul cunoaşterii — pare, dimpotrivă, să sporească tot mai mult. Ilya Prigogine şi Isabelle Stengers se referă chiar, în lucrarea citată, la o „natură deschisă“ : „Ştiinţele naturii sînt deschise de acum dialogului cu o natură ce nu poate fi dominată dintr-o singură privire teoretică, ci doar explorată, cu o natură deschisă căreia îi aparţinem şi noi, participînd la construcţia ei“ [4]. Autorii menţionaţi sînt de părere că procesul acesta de lărgire a conceptului tradiţional al naturii a luat avînt încă de pe la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, lupta împotriva reducţionismului înregistrînd un prim moment de vîrf prin filosofia hegeliană, „care integrează natura ordonată în nivele de complexitate crescîndă“ [5].

Această complexitate pe care o dobîndeşte noul concept al realităţii este ilustrată — în cazul lui Lucian Blaga, un filosof şi scriitor dintre cei mai reprezentativi pentru fenomenul celui de al doilea modernism — printr-o

teorie a „crizei obiectului", teorie ce prezintă obiectul natural doar ca pe o latură a conceptului sintetic al obiectului, ale cărui componente nu ar avea în totalitatea lor un caracter manifest, „fanic", mare parte din ele rămînînd ca o față ascunsă, „criptică", a obiectului, ca „un mister deschis" : „Ceea ce mai înainte fusese obiect neted, nedespicat — se preface în obiect *despicat* în două : în *arătat* și în *ascuns*" [6].

Pe măsură însă ce conceptul naturii primește o trăsătură de complexitate tot mai pronunțată, devine din ce în ce mai evident faptul că modelul explicativ de tip mecanicist își pierde valoarea operatorie, impunînd căutarea unui model alternativ al cunoașterii, înrudit mai mult cu discursul artistic, decît cu cel științific : „Foarte pe scurt, am putea spune că cunoașterea filosofică a naturii — după această nouă definiție a domeniului gîndirii — ar fi trebuit să fie mai apropiată de geniul artistic, de activitatea creatorului care intră în rezonanță directă cu aceea a naturii creatoare și producătoare de forme, decît de muncă științifică" [7]. Soluțiile avansate de Lucian Blaga în această direcție merită toată atenția ; astfel, în *Știință și creație* (1942) din *Trilogia cunoașterii*, el propune o distincție între două tipuri de cunoaștere, „ireductibile unul la celălalt". Primul tip — pe care, așa cum subliniază gînditorul, filosofia științei îl atribuie îndeobște discursului științific — este menit să construiască o explicație de tip cauzal, pentru acele structuri ale realității ce se situează la nivelul ei de organizare cel mai simplu, nivel circumscris de „orizontul lumii date, sensibile" [8]. În ceea ce privește cel de al doilea tip de cunoaștere, Lucian Blaga îl concepe în chip explicit ca un contra-model, născut din nemulțumirea prilejuită de simplismul cunoașterii științifice, și care ar încerca să dea seama de alte nivele, de o complexitate sporită, ale realității, nivele identificate drept „un orizont al misterelor". Or, la un asemenea nivel de complexitate, realitatea este presupusă a prezenta anumite trăsături de „iraționalitate" ; este vorba, de pildă, ca să dăm numai un exemplu, de faptul că realitatea, la astfel de parametri ai complexității, nu ascultă de o lege a non-contradicției, ea totalizînd adeseori termeni aflați într-o relație antinomică, de excludere reciprocă. În consecință, pentru

a putea construi o explicație și pentru a întemeia o înțelegere a realității în cazul unor structuri de o asemenea complexitate, este limpede că modelul raționalist, bazat pe categoriile gîndirii logice, devine cu totul inoperant și că intelectul trebuie să facă apel la un model metalogic, pe care — în terminologia sa, atît de personală — Lucian Blaga îl numește „ecstatic", definindu-l după cum urmează „Cît timp intelectul se așază în cadrul funcțiilor sale logice normale, e enstatic. Din moment ce intelectul, pentru a formula ceva cu ajutorul conceptelor ce-i stau la dispoziție, trebuie să evadeze din sine, să se așeze cu hotărîre în afară de sine, în nepotrivirea ireconciliabilă cu funcțiile sale logice, el devine ecstatic"[9].

Noul model al cunoașterii se opune așadar celui vechi, în felul în care și intelectul ecstatic (translogic) se opune celui enstatic (strict logic)[10]. Predilecția pentru procedeul paradoxiei subliniază — după Lucian Blaga — puternica înrudire dintre acest model explicativ, pe de o parte, și metoda „dogmatică" și categoriile sale, pe de alta: „Nu ne îndoim" — ne încredințează gînditorul — „că dogmatismul în sens de «metodă» va putea fi reactualizat"[11]. De altfel, pentru Lucian Blaga, „dogma" nu reprezintă altceva decît o gîndire paradoxică, translogică, prin care antinomiile sînt „transfigurate": „orice dogmă mai cuprinde, prin înșiși termenii ce-i întrebuințează, și o indicație precisă că logicul trebuie depășit și că antinomia e presupusă ca soluționată împotriva posibilităților noastre de înțelegere"[12]. Prin postulatul „paradoxiei" (sau, cu altă formulare, al „concilierii contrariilor"), modelul explicativ pe care îl impune cel de al doilea modernism se înscrie fără ezitare pe o coordonată a trans-logicului.

În chip de concluzie, să spunem că, în ordine metodologică, pozițiile cele mai avansate nu mai sînt deținute, în această perioadă, de cunoașterea științifică, pe primul plan trecînd cunoașterea de tip artistic (ce prezintă însă numeroase trăsături comune cu gîndirea mitică). Nu e mai puțin adevărat însă că, în epoca post-modernă, reflecția epistemologică nu va pregeta să își aproprie aceste contribuții metodologice, integrîndu-le teoriei contemporane a științelor. Astfel, pornind de la teza moder-

nistă a indeterminării fenomenelor viului, spiritul post-modern a ajuns — dîndu-i o elaborare superioară și o extensiune mai largă — la teoria instabilității sistemelor naturale, teorie pe care gîndirea matematică a ultimelor decenii a prezentat-o (prin contribuțiile lui René Thom, E. C. Zeeman, V. I. Arnold, R. Pomian ș.a.) ca „teorie a catastrofelor" [13]. Conform acestei teorii, natura nu ne oferă — arată Jean-François Lyotard — decît „insule izolate de determinism", regula constituind-o, dimpotrivă, „antagonismul catastrofic", non-determinismul [14].

O observație similară se cere făcută referitor și la principiul modernist al „paradoxiei", principiu fructificat frecvent în cadrul teoriei post-moderne a științelor ; în acest sens, trebuie menționată în primul rînd dialectica supraraționalistă a lui Gaston Bachelard, care preconizează, după cum arată și Anton Dumitriu, o „dialectizare a paradoxului", o integrare a lui „într-o viziune suprarațională, care este o viziune rațională deschisă" [15]. Gaston Bachelard citează — în lucrarea lui din 1940, *La philosophie du non* — punctul de vedere, revelatoriu, în această ordine, al lui C. Bialobrzeski, pentru care „în fizică, noțiunile unite nu sînt contradictorii, ca la Hegel, teza și antiteza sînt mai degrabă complementare" [16].

În perioada celui dintîi modernism, asemenea intuiții și desfășurări metodologice ar fi reprezentat, de bună seamă, abateri regretabile de la prescripțiile discursului științific, dominat, atît de puternic, de modelul explicativ de tip determinist.

2. Spuneam, la începutul paragrafului precedent, că discursul viului creează o fisură de instabilitate, în contrast cu imaginea pe care explicația deterministă o acreditase în legătură cu sistemele multiple și variate ale naturii, anume că ele s-ar defini ca sisteme de înaltă stabilitate, în virtutea caracterului perfect previzibil al performanțelor lor. Pentru modernismul din cel de al doilea val, discursul viului — și în mod deosebit ceea ce ține de libertatea umană — constituie un factor ce se sustrage determinismului universal, în sensul că spiritul își are cauza întotdeauna în sine însuși, iar nu în afara sa ; în felul acesta, comportamentul ființei umane ar sta sub

semnul mai degrabă al auto-determinării şi al imprevizibilului. În opoziţie cu viziunea deterministă pe care o promova discursul ştiinţific, cel de al doilea modernism reactualizează definiţia filosofică — de tradiţie hegeliană — a naturii umane ca libertate: „Spiritul" — arată Hegel, în *Prelegeri de filosofie a istoriei* (1837) — „este tocmai ceea ce are centrul în sine, ceea ce nu are unitatea în afara sa, deoarece şi-a găsit-o; el este în sine şi la sine însuşi. Materia îşi are substanţa în afara sa; spiritul este fiinţare la sine însuşi. Tocmai în aceasta constă libertatea, căci doar atunci cînd sînt dependent mă raportez la altceva, ce nu sînt eu şi nu pot să exist fără ceva exterior; liber sînt cînd sînt la mine însumi" [17].

Cugetarea filosofică a secolului va reveni asupra acestei probleme, în prelungirea consideraţiilor hegeliene; A. Schopenhauer admite, astfel, într-o primă instanţă, caracterul aservit al voinţei individuale, faptul că aceasta este modelată, în actele şi manifestările sale, de legile implacabile ale lumii. Dar autorul *Lumii ca voinţă şi reprezentare* (2 vol., 1819—1842) descrie totodată şi căile prin care voinţa umană se poate elibera de această aservire, căile prin care ea poate să se scuture de jugul necesităţii; fiindcă voinţa individualităţii umane poate să se ridice pînă la o negare a tiranicei voinţe de a fi: „Aceasta este noţiunea de libertate, noţiune esenţialmente negativă, redusă cum e la a reprezenta negaţia necesităţii" [18].

Toate aceste elaborări — ce urmăresc să întemeieze o explicaţie a naturii umane pe baze nondeterministe — au avut, fireşte, repercusiuni dintre cele mai serioase asupra poeticii romanului, producînd mutaţii substanţiale în ceea ce priveşte mai cu seamă structura personajului.

De un interes cu totul aparte sînt, sub un astfel de raport, abundentele reflecţii metaficţionale risipite în paginile romanelor dostoievskiene; noi ne vom mărgini, în cele ce urmează, la analiza unor teze de poetică a romanului, pe care Dostoievski le dezvoltă în prima parte a *Însemnărilor din subterană* (1864), adevărată uvertură la marile compoziţii romaneşti ce vor urma. Lungul monolog al naratorului din subterană nu este, de la un capăt la altul, decît un atac înverşunat împotriva modelului

ştiinţific al cunoaşterii, cu însemnătatea pe care acesta o acordă „legilor naturii". Or, mărturiseşte cu iritare naratorul dostoievskian — „legile naturii m-au sîcîit toată viaţa mai mult decît orice"[19]. Oamenii de ştiinţă — notează, cu sarcasm, naratorul — consideră că de fapt comportamentul uman ar intra sub controlul absolut al legilor naturii, şi că voinţei libere a individului nu i s-ar îngădui deci să îşi exprime deopotrivă şi vrerea sa : „Natura nu te întreabă ; puţin îi pasă de dorinţele dumitale, sau dacă-ţi plac ori ba legile ei. Eşti obligat s-o accepţi aşa cum este ; ca atare, să accepţi şi consecinţele"[20]. Din punctul de vedere al ştiinţei, sistemele naturii sînt aşadar sisteme prin excelenţă stabile, de vreme ce principalul factor destabilizator — arbitrarul voinţei umane — a fost practic abolit ; o astfel de concepţie îşi găseşte expresia, arată naratorul dostoievskian, pe de o parte în formula matematică a lui „doi ori doi fac patru" („n-ai ce face"), iar, pe de altă parte, în metafora „omului - clapă de pian sau buton al orgii" (metaforă la originea căreia se află Diderot, cu ale sale *Convorbiri între d'Alembert şi Diderot)*. Or, teza naratorului este aceea că, în măsura în care dobîndeşte o tot mai vie conştiinţă de sine, în măsura în care se încarcă de trufia propriului principiu, voinţa umană nu pregetă să se răzvrătească împotriva legilor naturii, să încerce să scuture supremaţia acestora şi să se afirme pe sine şi vrerea sa în mod liber, chiar dacă această răzvrătire nu are practic nici o şansă de triumf : „Oamenii mai sînt încă oameni, nu clape de pian, chiar dacă ele ameninţă să ducă atît de departe concertul lor, încît să nu mai avem cum ne dori nimic alt decît tabelul. Şi nu numai atît : chiar dacă ar deveni, într-adevăr, o clapă de pian, chiar dacă graţie ştiinţelor naturale şi matematicii i s-ar dovedi negru pe alb că atît a devenit, atît este, omul tot nu şi-ar vîrî minţile-n cap, ci ar face înadins ceva potrivnic, din pură ingratitudine : propriu-zis, ca s-o ţină pînă-n pînzele albe pe-a lui"[21].

Această viziune dostoievskiană asupra raportului dintre legile naturii şi libertatea umană are să se răsfrîngă însă nu doar asupra poeticii personajului, ci deopotrivă şi asupra dinamicii conflictului, care — graţie forţelor refractare la orice măsurătoare, pe care le antrenează în

desfăşurarea sa — va dobîndi trăsături prin excelenţă aleatorii. Observaţii pătrunzătoare cu privire la procedeele de construire a conflictului la Dostoievski, face G. Steiner, într-o cercetare comparativă din 1959, asupra lui Tolstoi şi Dostoievski; după G. Steiner, autorul *Idiotului* nu s-ar fi arătat interesat de un conflict cu aspect linear (ceea ce ar fi însemnat o validare a modelului determinist, bazat pe legea cauzalităţii), cît mai degrabă de o acţiune cu un pattern tabular. Termenul („tabular") nu este al lui G. Steiner, dar el nu poate fi ocolit; autorul monografiei *Tolstoi ou Dostoïevski* vorbeşte astfel despre fascinaţia romancierului rus pentru pluralitatea căilor de soluţionare a conflictului, o pluralitate ce autorizează „dinamica liberă şi imprevizibilă a acţiunii"[22]. Încordarea epică s-ar datora, în romanele dostoievskiene, faptului că „soluţiile posibile şi jocul care se joacă între ele înconjură textul din toate părţile". Ceea ce ar urmări scriitorul ar fi să ne arate „imensa pletoră a posibilităţilor latente din conflict"[23].

Vederi înrudite, în legătură cu o poetică a conflictului în sens tabular, am dezvoltat, la rîndul nostru, într-un eseu monografic din 1971, eseu în care insistam asupra procedeului tipic de „răsturnare a deznodămîntului". Tot acolo remarcam faptul că „agentul dezordinii" şi al instabilităţii îl reprezintă, de regulă, în opera dostoievskiană, femeile, adică tocmai fiinţele la care voinţa se află în mai mare măsură „la discreţia capriciului şi a arbitrarului"[24].

Preocupări de a amenda punctul de vedere ştiinţific asupra naturii umane, punct de vedere ce întemeiază înţelegerea pe postulatul unui imperiu universal al necesităţii, instaurat cu ajutorul unor legi neîndurătoare ale firii, se conturează şi în reflecţiile metaficţionale pe care Lev Tolstoi le dezvoltă în ultimul volum al romanului său *Război şi pace* (1867—1869). De fapt, scriitorul acceptă în parte punctul de vedre ştiinţific, grăbindu-se totuşi să sublinieze că el nu reprezintă adevărul întreg, ci numai o parte a acestuia: „Căci faptul că din punctul de vedere al observaţiei ştiinţifice raţiunea şi voinţa sînt nişte sectoare sau *sécrétions* ale creierului, şi faptul că omul, urmînd legii generale, a putut să se dezvolte din fiinţe inferioare, într-o epocă imemorabilă, nu face decît

să clarifice dintr-o latură nouă, adevărul de mii de ani recunoscut de toate religiile și teoriile filosofice, și anume că, din punctul de vedere al rațiunii, omul este supus legilor necesității; dar adevărul acesta nu face ca problema noastră să înainteze spre rezolvare nici cu grosimea unui fir de păr. Căci această problemă mai are o latură, cea opusă, bazată pe conștiința libertății"[25]. Pentru a restitui adevărul în întregul său, Lev Tolstoi pretinde să facem deopotrivă loc și libertății umane, în acest joc al forțelor ce își dispută controlul asupra sistemelor realității: „Reprezentarea unei acțiuni omenești, supusă exclusiv legilor necesității, fără o cît de mică rămășiță de libertate, este tot atît de imposibilă, ca și reprezentarea unei acțiuni complet libere"[26].

Aparent echilibrată, poziția lui Tolstoi ascunde totuși o tendință neîndoielnică de a obliga modelul explicației științifice să bată cît mai mult în retragere; fiindcă legea cauzalității — admisă în principiu — este practic reformulată de scriitor, într-un spirit cu totul diferit decît cel promovat de teoria contemporană a științelor. Tolstoi ne prezintă felul în care funcționează această lege — la nivelul evenimentelor istorice, deci al unor macrosisteme materiale — nu atît pe baza unui model linear (cauză-efect), cît a unuia, iarăși, tabular (scriitorul vorbește despre o „infinitate" de cauze mărunte, ce concură întru producerea unui eveniment: „ca în orice acțiune practică, nimic nu poate fi delimitat și totul depinde de o serie de împrejurări fără număr, a căror însemnătate se definește într-o singură clipă, de care nimeni nu poate să spună cînd are să se ivească")[27]. Explicația evenimentului se întemeiază, desigur, pe un principiu de natură cauzală, dar dificultatea măsurătorilor, pentru stabilirea stării inițiale a sistemului, dificultatea unei inventarieri complete a cauzelor ne obligă să vorbim despre un determinism perfect compatibil cu ideea unei relative instabilități a sistemului, teză cu adevărat revoluționară, din perspectiva unei poetici a subiectului. Lev Tolstoi pune de altminteri la îndoială caracterul „științific" al unei explicații clădite pe temeiul unui determinism atît de labil: „ajunsese la concluzia că nu există și nici nu poate exista vreo știință a războiului și că din pricina asta nu există și nici nu poate exista nici un fel de așa-

zis geniu militar"[28]. Într-o lucrare mai veche a noastră, încercam să clasificăm conceptul de determinism pe care îl avansează Lev Tolstoi, în *Război și pace*, sub o rubrică a „determinismului creator", pe care îl socoteam un fel de bergsonism *„avant la lettre"*[29].

Pe linia unor preocupări asemănătoare de poetică a personajului se înscriu și reflecțiile cu caracter metaficțional din unele romane ale lui André Gide, dar în mod deosebit din *Pivnițele Vaticanului* (1914) ; cele mai multe din aceste glose teoretice ne sînt servite în cursul substanțialelor colocvii dintre romancierul Julius de Baraglioul și tînărul său prieten Lafcadio Wluiki, ultimul fiind de regulă cel care se situează pe pozițiile cele mai novatoare. A. Gide urmărește de fapt să scoată comportamentul uman de sub autoritatea unui model determinist (în care totul s-ar înscrie în schema unei relații : motiv-faptă), pentru a-l asocia mai degrabă unui model al aleatoricului, al întîmplătorului (caracterizat printr-o evazivitate accentuată a motivațiilor comportamentale, prin promovarea, în schimb, a unor fapte perfect nemotivate, denumite de scriitor cu termenul de „acte gratuite"). Repudierea explicației deterministe este cît se poate de transparentă în mărturisirile lui Lafcadio Wluiki : „Nimic nu îmi ridică atîtea obstacole în cale, precum nevoia ; nu mi-am bătut capul niciodată decît cu lucruri care să nu-mi fie folositoare"[30]. Aristocratic prin natura lui cea mai adîncă, Lafcadio — ni se spune în altă parte — „nu îngăduise necesității să-i impună vreun gest"[31]. Asemenea dezavuări ale modelului determinist, atît de îndrăgit de discursul științific din veacul trecut, sînt preluate treptat de vocea lui Julius de Baraglioul, inspirat, se vede, de radicalitatea reformelor de poetică a romanului, preconizate de Lafcadio ; încît va fi acum rîndul lui Julius să explice principiul faptelor arbitrare, într-o convorbire cu Amédée Fleurissoire : „important este ca, ceea ce îl determină să acționeze, să nu mai fie o simplă chestiune de interes, sau, cum vă exprimați voi îndeobște, ca el să nu mai asculte de niște motivații interesate"[32]. Toate aceste reflecții îl conduc pe Julius la proiectul unui roman, în care personajul să săvîrșească o crimă fără motiv : „Nu vreau ca această crimă să aibă vreun motiv" — își împărtășește el planul lui Lafcadio

Wluiki, precizînd, mai apoi : „Gîndeşte-te ! o crimă care să n-aibă drept motiv nici patima, nici vreo indigenţă. Raţiunea lui de a comite această crimă să o constituie tocmai lipsa desăvîrşită a vreunei raţiuni" [33].

Cel de al doilea modernism îşi găseşte în André Gide o voce dintre cele mai autorizate pentru a denunţa, încă o dată, modelul determinist, model predilect al discursului ştiinţific.

În sfîrşit, seriei de exemple comentate pînă acum, să-i mai adăugăm încă unul, notabil prin cîteva contribuţii teoretice de detaliu, ce conferă acestor teze de poetică a personajului un aspect deopotrivă extrem de elaborat şi foarte personal ; este vorba, în speţă, de metoda „progresiv-regresivă" de construire — şi explicare — a personajului, metodă pe care Jean-Paul Sartre înţelege să o opună modelului determinist, de sorginte pur ştiinţifică. Mai ales două dintre principiile de bază ale metodei sartriene merită să ne reţină atenţia ; ne gîndim întîi de toate la faptul că, departe de a exclude acţiunea mecanismelor cauzalităţii, Jean-Paul Sartre le descrie totuşi cu un spor de supleţe, în sensul că, pentru el, relaţia cauzală nu se mai lasă structurată cu ajutorul unui model linear, filosoful invocînd necontenit problema unor „mediaţii", a unor nivele succesive de concreteţe la care ar trebui să coboare „universalul abstract" pentru a influenţa desfăşurarea unor procese ale realităţii, fiecare nivel al „medierii" încărcînd factorul cauzal prim cu noi determinaţii particulare, de natură să confere în cele din urmă conceptului de cauză complexitatea nemăsurată a concretului istoric însuşi : „materialismul dialectic nu poate să se mai lipsească de mediaţia privilegiată, care să-i permită să treacă de la determinaţiile generale şi abstracte, la anumite trăsături ale individului singular" [34]. Conceptul de cauză absoarbe în felul acesta întreaga realitate, într-un spirit ce prezintă unele înrudiri cu vederile tolstoiene ; dar este evident că, în virtutea tocmai a complexităţii extreme pe care această noţiune o dobîndeşte, ea îngreuiază într-atît calculele şi măsurătorile, încît cu nici un chip nu mai poate fi vorba despre instituirea unor sisteme stabile.

Jean-Paul Sartre recunoaşte aşadar validitatea modelului determinist, dar practic îl subminează, prin chiar

supleţea cu care îl concepe. Oricum, metoda progresiv-regresivă prevede — şi aceasta reprezintă cea de a doua trăsătură a sa, asupra căreia doream să insistăm — şi un model alternativ, care pleacă de la principiul că ființa umană nu se lasă propriu-zis explicată doar cu ajutorul unor „cauze", ci — mai curînd — într-o perspectivă finalistă, prin „scopurile" sale. Fiindcă individul uman se cere înţeles esenţialmente ca un „proiect", ca o eternă depăşire a facticităţii sale de start, spre un cîmp al propriilor posibilităţi : „conduita cea mai rudimentară trebuie definită simultan printr-o raportare la factorii reali şi prezenţi care o condiţionează, ca şi prin raportul cu un lucru aşteptat, pe care ea îl ajută să se nască"[35]. Conceptul de „proiect" se constituie de fapt în elementul central al unei teorii generale ce afirmă, în esenţă, statutul fiinţei umane : acela de *libertate în act.*

Cel de al doilea modernism arată prin urmare o propensiune neîndoielnică pentru modelele explicative non-deterministe, adaptabile sistemelor instabile (cum este, între altele, îndeosebi realitatea umană), străduindu-se să racordeze poetica romanului la aceste desfăşurări teoretice novatoare.

3. Modelul explicativ preconizat de primul modernism se distinge, cum am arătat, printr-o predilecţie accentuată pentru parţialitate ; omul de ştiinţă al epocii pozitiviste se dezinteresează pe de-a-ntregul de „cauza primă" a lucrurilor (din perspectiva căreia, ar fi, desigur, cu putinţă o depăşire a parţialităţii înspre o viziune totalizatoare), pentru a se concentra în exclusivitate asupra „cauzelor proxime", mai lesne abordabile cu mijloace experimentale (dar promovînd o explicaţie nu atît sintetică, integratoare, cît una segmenţială a realităţii).

Celui de al doilea modernism îi este propriu, dimpotrivă, un efort explicativ îndreptat cu precădere asupra totalităţilor, adică asupra unor structuri ale realităţii de asemenea complexitate, încît vor ieşi cu putere în evidenţă unele limite inerente ale modelului determinist, ceea ce va face necesară instituirea unui model alternativ al cunoaşterii, ce nu va mai opera cu categoriile gîndirii logice, ci cu acelea ale „translogicului" (sau ale „paralogiei", în terminologia lui Jean-François Lyotard).

Şi, întrucît, în cadrul acestui paragraf, vom recurge în chip exclusiv la exemple împrumutate din sfera reflecţiei teoretice — dar şi a poeticii implicite — ale unor texte narative din literatura română (în intenţia de a pune în lumină cît mai apăsat contribuţia românească la elaborarea codului modern al romanului), să spunem că această nouă orientare, spre cunoaşterea totalităţii, este ilustrată de pildă de scrierile teoretice ale lui Camil Petrescu. Avem în vedere mai cu seamă tratatul său filosofic despre *Doctrina substanţei*, redactat în cursul anilor 1939—1940 (într-o primă versiune), dar publicat numai postum, în 1988 [36]. În primul capitol al lucrării sale *(Ontologia concretului)* — capitol cu largi şi importante deschideri metodologice — Camil Petrescu enunţă una dintre tezele capitale pe care se clădeşte doctrina substanţei, anume aceea că realitatea necesară (sau, în alţi termeni, concretul istoric) trebuie înţeleasă ca alcătuind un „sistem existenţial" („concretul alcătuieşte deci un sistem existenţial" [37]), o totalitate de un nivel foarte înalt al complexităţii („concretul... prezintă o structură de o complexitate fără seamăn" [38]). Principiul de organizare a acestui „sistem existenţial" este — consideră Camil Petrescu — unul de natură organică: „Este o organicitate în sensul că orice dat al acestui concret este condiţionat de toată existenţa, într-un grad care-i conferă tocmai *titlul de existenţă*" [39]. Asupra atributului organicităţii, Camil Petrescu stăruie îndelung, arătînd că el este în măsură să confere sistemului total al realităţii o serie de trăsături, în virtutea cărora ordinea acestuia iese din tiparele unei articulări strict logice: „Poate că această ordine depăşeşte o simetrie logică, poate că principiul concretului are nevoie de o formulă mult mai complexă decît formula logică-matematică" [40]. Metoda substanţialistă reprezintă soluţia pe care Camil Petrescu o dă acestei cerinţe, de a elabora un model alternativ al cunoaşterii, superior celui mecanic-determinist, apt să dea seama de totalităţile organice ale existenţei concrete. Metoda substanţialistă opune de fapt modelului perimat al gîndirii „dialectice" (logiciste), modelul, mult mai evoluat, al înţelegerii „raţionale" (limbajul este al lui Camil Petrescu) [41].

Tendințe totalizante se afirmă deopotrivă și în cadrul grupării de la revista *Saeculum*, condusă de Lucian Blaga ; vederi programatice în această direcție dezvoltă, astfel, Zevedei Barbu, într-o serie de studii. În *Metafizicul, funcțiune integrală a spiritului* (1943), autorul crede a putea distinge un „ciclu dialectic" al valorilor, într-o perspectivă de istorie culturală : „Acest ciclu e fixat de noi în *valoare religioasă, valoare științifică*, ca teză și antiteză, și *valoare metafizică*, ca sinteză"[42]. Dacă valoarea religioasă deține hegemonia în evul mediu, dacă valoarea științifică își dobîndește supremația începînd cu epoca Renașterii, valoarea metafizică ar fi privilegiată de timpurile moderne, inaugurate de romantism : „Prin aceasta" — notează Zevedei Barbu — „enunțăm metafizicul ca fundamentala spirituală a timpului și omului actual"[43]. Or, pentru autorul considerațiilor din *Saeculum*, valoarea metafizică — valoare dominantă a modernității — se cere definită în primul rînd pe seama unor funcțiuni integratoare : „În metafizic, orice moment, orice parte se leagă esențial, ducînd pe o cale directă la întreg"[44].

Într-un alt studiu, tot din 1943 *(De la dialectică la existențialism)*, Zevedei Barbu urmărește mai îndeaproape problemele de ordin metodologic pe care le ridică punctul de vedere totalizator, viziunea metafizică ; este vorba, mai exact, de caracterul extrem de complex pe care îl posedă structurile totalității, precum și de imperativul de a elabora un nou model al cunoașterii, capabil de a da seama de această complexitate, și, în primul rînd, de a justifica antinomiile existenței : „În lumina acestei pretențiuni, trebuiesc căutate astfel formele de existență ale spiritului, încît acesta să poată cuprinde *totul* ; să cuprindă și să justifice chiar și *contradicția*"[45]. Noul model al cunoașterii implică prin urmare, în chip necesar, o „logică nouă", o gîndire bazată pe paradox, și care depășește categoriile logicului, pentru a se adapta celor ale concretului : „Kierkegaard dorește să gîndească în categoriile trăirii"[46].

Tendințele acestea totalizante — asociate cu proiectul de elaborare a unui nou model al cunoașterii — înregistrează un considerabil avînt, în legătură, de asemenea, cu interesul sporit pentru structurile mitului, interes

alimentat mai cu seamă, în spațiul cultural românesc, de cercetările întreprinse de Mircea Eliade. Funcția mitului — arată savantul român, în *Aspecte ale mitului* (1963) — este esențialmente una regresivă, prin care se înfăptuiește o „întoarcere la origini"; ceea ce presupune, între altele, o abolire a timpului „profan" și o instituire a unui timp „sacru". „S-ar putea spune, într-o formulă sumară, că trăind miturile ieșim din timpul profan, cronologic, și pătrundem într-un timp calitativ diferit, un timp «sacru», deopotrivă primordial și recuperabil la infinit" [47]. Or, timpul sacru etalează particularități deosebite radical de cele ale timpului profan, în sensul că, de la o schemă lineară, cronologică (marcată de dinamica trecut-prezent-viitor), se trece la un model totalizant, la eternitate (sau „ne-timp"): „Sensul și rostul acestei tehnici nu e greu de înțeles; acela care o ia în susul timpului trebuie în mod necesar să regăsească punctul de pornire care, în definitiv, coincide cu cosmogonia [...] Dar mai este ceva și mai important: ajungem la începutul timpului și dăm de ne-timp, de acel prezent veșnic care a precedat existența temporală, întemeiată de prima existență omenească decăzută" [48]. Retragerea din timpul profan și accesul la timpul sacru presupune așadar experiența unor structuri ontologice mult mai complexe, pentru explicarea cărora mijloacele mecanic-logistice se dovedesc cu totul insuficiente.

Analiza mitului relevă un proces similar — de înlocuire a unor structuri relativ simple, prin altele, de un grad de complexitate mult mai ridicat, rezultînd din unele operații totalizatoare — și la nivelul unor categorii ontologice corelative, cum e aceea a spațiului. Spațiul sacru se distinge, astfel, prin trăsăturile sale de „cosmicitate", prin organizare în jurul unui „centru", ceea ce îl opune spațiului profan, un spațiu detotalizat, prin excelență „haotic" [49].

Dar legile totalizante ale structurilor mitului sînt cu osebire evidente în legătură cu tentativa lor de reprezentare a principiului suprem al existenței, Ființa absolută. Însă mitul pune în lumină tocmai acea însușire a principiului absolut de a constitui o reunire a contrariilor, o *coincidentia oppositorum*: „Mitul lui Varuna revelă bi-unitatea divină, coincidența contrariilor, totali-

zarea atributelor în sînul divinității" [50]. Pentru a înțelege și explica Ființa absolută, este nevoie prin urmare de o transcendere a categoriilor logice, este nevoie de o gîndire de tip paralogic.

Reflecția asupra structurilor gîndirii mitice a jucat deci, după cum s-a putut vedea, un rol determinant în cristalizarea noului model al cunoașterii.

Vom trece în revistă, în continuare, cîteva contribuții majore în direcția cristalizării deopotrivă a unei noi poetici a romanului ; vom lua în discuție, sub acest raport, cîteva puncte de vedere elaborate, așa cum subliniam mai devreme, în exclusivitate de importanți romancieri români, în speță de Liviu Rebreanu și de Mircea Eliade. Vom zăbovi atît asupra unor elemente de poetică implicită, cît și asupra unor reflecții teoretice, risipite în diverse articole sau mărturisiri publice. Ne vom opri pentru început asupra programului literar al lui Liviu Rebreanu, vizînd fundamentarea unui „realism al esențelor".

În *Addenda* la volumul al doilea din *Jurnalul* (1984) lui Liviu Rebreanu [51], Niculae Gheran grupează cîteva interviuri și mărturisiri ale scriitorului, unele ceva mai bine cunoscute, altele rămase aproape uitate în paginile unor publicații ale vremii ; restituirea tuturor acestor documente este de natură să producă anumite clarificări necesare cu privire la crezul literar al romancierului. Revelatorii și instructive ni s-au părut îndeosebi două dintre aceste interviuri, cel dintîi *(Printre romancieri, poeți și critici)* — de fapt, răspunsul la o anchetă literară — apărut în ziarul *Buna-Vestire* din 26 martie 1938, iar cel de al doilea *(De vorbă cu romancierul Liviu Rebreanu)*, publicat în *Adevărul literar și artistic* din 25 decembrie 1938. În ambele, romancierul aduce precizări importante în legătură cu țelurile și programul său estetic ; Liviu Rebreanu consideră aici oportun să preconizeze o depășire a formulei realismului tradițional, ori a naturalismului. El se dezice, cu alte cuvinte, de realismul care „copia sincer, fidel și fotografic — pînă la mărunte amănunte, totul" ; ar fi sosit momentul ca literatura (și mai cu seamă romanul) să pășească pe drumul unui „realism nou", al unui *„realism al esențelor"* [52]. Formula aceasta își deslușește înțelesul în cadrul cîtorva contexte, în

care ea este folosită în strînsă relație cu ideea „vieții universale" ; printr-un „realism al esențelor". Liviu Rebreanu are deci de fapt în vedere o tentativă de a capta totalitatea ființei : „Romanul este o construcție de artă care fixează curgerea vieții (această viață care e nestatornică, fluidă, fără tipar). Romanul dă vieții un tipar care-i va cuprinde și dinamismul și fluiditatea" [53].

Interviurile și declarațiile publice ale lui Liviu Rebreanu nu duc totuși nicăieri pînă la capăt efortul acesta de a defini în chip cît mai strîns conceptul „vieții", deși ideea îl obsedează statornic pe scriitor. Dar o definiție aproximativă a „vieții universale" — văzută ca principiu central al „noului realism", al unui „realism al esențelor" — prinde contur în chiar textul romanelor lui Liviu Rebreanu. Din perspectiva marelui scriitor, „viața universală" apare sub înfățișarea unei mărețe și cuprinzătoare „sinteze", a unei totalizări depline a ființei, prin care s-ar înfăptui și s-ar fundamenta întîlnirea extremelor, joncțiunea elementelor contrastante. Viața cea mare — reflectează Titu Herdelea, în romanul *Ion* (1920) — „sînt eu, precum e și vaca lui Ion sau cîinele nostru, ori viermele ce se așază singur sub talpa mea ca să-l strivesc, sau chiar bolovanul pe care-l izbești cu piciorul, precum tot ce este, și cerul, și ceea ce este dincolo de cer și de stele, și dincolo de acest dincolo, mereu, pînă-n nesfîrșitul nesfîrșitului..." [54].

Înainte de a trece la analiza reflexelor pe care acest principiu al totalizării le are asupra poeticii propriu-zise a romanului rebrenian, merită să ne ocupăm, fie și fugar, de felul în care el modelează viziunea ontologică a scriitorului, cu aplicație la romanul *Ion*. Ne va preocupa mai cu seamă felul în care viziunea scriitorului se cristalizează la nivelul unor simboluri ale romanului.

Vom descoperi, astfel, întîi de toate, că asupra spațiului fictiv al romanului își aruncă umbra dominatoare un asemenea element simbolic totalizator, care ne întîmpină (cum urmăm șerpuirile faimoasei șosele „ce vine de la Cîrlibaba"), chiar la intrarea în satul Pripas : „La marginea satului te întîmpină din stînga o cruce strîmbă, pe care e răstignit un Hristos cu fața spălăcită de ploi și cu o cununiță de flori veștede agățate la picioare" [55]. *Crucea* poate fi, desigur, privită și ca o sim-

plă componentă materială a peisajului, asupra căreia ochiul prozatorului să fi zăbovit pentru o clipă, în conformitate cu niște canoane ale artei realiste. Luînd în considerare însă anumite modulații ale acestui simbol, modulații ce revin cu o insistență semnificativă pe parcursul romanului, sîntem înclinați mai curînd să interpretăm *crucea* din perspectiva unui „realism al esențelor", ca pe o imagine ce totalizează extremele: pe de o parte — calvarul, suferința și moartea, iar — pe de altă parte — resurecția și afirmarea, în eternitate, a vieții biruitoare. Valențele totalizatoare ale acestui simbolism sînt puse în evidență, de altfel, într-o cercetare de „arhetipologie generală", de Gilbert Durand, care arată că „simbolul crucii este o unitate a contrariilor, semn de totalizare"[56]. Funcția totalizatoare a simbolului crucii este reținută și de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant: „Crucea are în consecință o funcție de sinteză și măsură. În ea se întîlnesc cerul și pămîntul. În ea se întrepătrund timpul și spațiul. Ea este cordonul ombilical niciodată retezat între cosmos și centrul originar. Dintre toate simbolurile, el este cel mai universal, cel mai totalizant"[57].

Modulația fundamentală pe care o înregistrează simbolul respectiv în cuprinsul romanului, o reprezintă *copacul*; asupra izomorfismului dintre cele două simboluri, în imaginarul colectiv, atrage de altminteri atenția același Gilbert Durand: „Pomnul-coloană structurează totalizarea cosmică obișnuită a simbolurilor vegetale, printr-un vector verticalizant"[58]. În romanul lui Liviu Rebreanu, *copacul* este o imagine asociată, pe rînd, printr-un fenomen de detotalizare, cînd cu una, cînd cu cealaltă dintre semnificațiile polare pe care le unificase simbolul matrice al *crucii*. Vom întîlni în consecință, mai întîi *mărul* de pe pămînturile cu atîta trudă dobîndite de Ion; este acesta, în esență, un loc și un semn pentru marile întîmplări ale vieții triumfătoare. Sub *mărul* amintit aduce Ana pe lume, în durere și în speranță totodată, pe copilul lui Ion: „Sosi totuși mai devreme și de aceea se îndreptă cu merindea spre un măr pădureț din marginea holdei, să așeze acolo coșul și să ia secera, să mai taie și ea doi-trei snopi. Cînd se plecă însă să rezeme coșul de trunchiul scorburos, o sfredeli

un junghi atît de dureros, parcă o secure i-ar fi despicat burta [...]. Prin umbra subţire a mărului, lumina albă pîndea tremurîndu-şi petele străvezii pe corpul chinuit al femeii" [59].

Acelaşi *măr pădureţ* are să reapară şi mai tîrziu în roman, încărcat cu o semnificaţie simbolică neschimbată (afirmare a valorilor vieţii) ; sub acelaşi frunziş protector al lui, se consumă scena de dragoste dintre Ion şi Florica, scena în care se săvîrşeşte probabil miracolul unei alte zămisliri, a copilului ce avea să vină pe lume după năpraznica moarte a lui Ion. *Mărul pădureţ* rămîne aşadar, şi de această dată, asociat cu semnificaţii euforice, înălţîndu-se ca un simbol al vieţii triumfătoare : „Trecură prin porumbişte şi se opriră sub mărul pădureţ unde sumanul bărbatului era aşternut pe jos la umbră, ca un culcuş pregătit înadins [...]. Frunzele mărului foşneau ca o imputare. Şi imputarea îi aducea aminte de Ana" [60].

Dar silueta *mărului pădureţ* se suprapune în roman peste aceea a altui copac, *nucul,* investit, acesta din urmă, cu semnificaţii disforice, thanatice, prin care se închide cercul simbolic al *copacului* ca loc de întîlnire a contrariilor. Sub un *nuc* — şi sprijinindu-se de trunchiul lui — îşi consumă îndelungata şi chinuitoarea lui agonie Ion, străpuns în coastă, cu sapa, de George, asemeni unui Christ dezoriu : „Văzu (Florica — n. n.) băltoaca de sînge lîngă grădiniţă, aproape de prispă, apoi dîra roşiatică, spălăcită, ce se întindea pînă sub nuc, unde Ion zăcea ca o grămadă de carne" [61].

Sistemul de imagini şi de simboluri al romanului *(crucea / copacul)* urmăreşte aşadar să atragă luarea aminte asupra esenţei înseşi a vieţii, ca unitate a contrariilor.

Principiul totalizării îşi va spune însă cuvîntul, la Liviu Rebreanu, nu numai într-o ordine a viziunii ontologice, ci şi — după cum precizam mai înainte — într-una a poeticii propriu-zise a romanului ; se cuvine notată, în această direcţie, preferinţa făţişă a scriitorului pentru subiecte de o anume complexitate. Sînt pe deplin revelatoare, astfel, precizările pe care le aduce Liviu Rebreanu, în *Mărturisiri* (1932), cu privire la geneza romanului *Ion* ; fazele succesive prin care a tre-

cut proiectul acestei vaste narațiuni vorbesc tocmai despre insatisfacția scriitorului față de structura inițială a subiectului, mult prea simplă, precum și despre strădania lui de a-i conferi cît mai multă complexitate: „În anii aceștia s-a născut și ideea de a completa simpla ceartă între țărani pentru pămînt, care ar fi fost prea monotonă, cu o acțiune secundară, cînd paralelă și cînd împletită cu cea principală, o acțiune care să privească pătura intelectuală din Ardeal și, în primul rînd, familia învățătorească și preoțească" [62].

Principiul totalității pretinde însă, în concepția lui Liviu Rebreanu, ca această complexitate epică să fie marcată și printr-o trăsătură a organicității, fără de care ea nu poate să mai prezinte interes; este semnificativă astfel reacția scriitorului față de unul din stadiile manuscrisului, în care subiectul, de o structură deja relativ complexă, nu dobîndise încă nota de organicitate rîvnită: „N-am avut curajul să recitesc ce-am scris decît peste mai multe săptămîni. Am fost crunt decepționat. Ieșise ceva cu desăvîrșire neorganic. Doar ici-colo unele momente realizate. Prea multe personagii și episoade, nelegate între ele și cu acțiunile conducătoare, erau un balast supărător și ucigător de viață" [63].

Cerința organicității operei de artă, în speță a romanului, se referă de fapt la echivalarea pluralității epice cu o etalare a laturilor diverse ale unui întreg unitar, la înțelegerea ei ca diferențiere a unității în momentele ei constitutive, sau, și mai exact, ca desfacere a „totalității vieții naționale" într-o serie de episoade particulare. Principiul totalității pare să îl conducă pe Liviu Rebreanu spre elaborarea unei poetici mai curînd a epopeii, decît a romanului [64]. O metaforă ce plasticizează admirabil concepția epică totalizatoare a romancierului ne-o furnizează el însuși, în *Mărturisiri*: „Vedem acum în fiecare moment mersul romanului. Începuse a mi se sintetiza în minte ca o figură grafică: o tulpină se desparte în două ramuri viguroase, care, la rîndul lor, își încolăcesc brațele, din ce în ce mai fine, în toate părțile; cele două ramuri se împreună apoi iarăși, închegînd aceeași tulpină regenerată cu sevă nouă" [65].

Predilecţia accentuată pe care Liviu Rebreanu o arată pentru principiul totalizării face din el un exponent tipic, mai puţin pentru romanul naturalist, pentru romanul celui dintîi modernism, aşa cum se consideră îndeobşte, şi, în măsură mult mai mare, pentru romanul celui de al doilea modernism.

Afirmarea noului model al cunoaşterii a atras însă după sine şi alte asemenea prefaceri, la nivelul unei poetici propriu-zise a romanului ; s-a produs astfel o reactivare masivă a unor scenarii epice arhetipale, din sfera ritualurilor de iniţiere. Aventura gnoseologică pe care o tentează omul modern (aceea, cum am văzut, de a ieşi din tiparele şi categoriile logice şi de a accede la o formă superioară de cunoaştere, paralogică) este în cazuri destul de numeroase asimilată schemelor arhaice de instalare „în adevărata cunoaştere" ; ne referim fie la schema înlăturării unei legături care astupă vederea („Originile acestei teme trebuie căutate în epoca Upanishadelor. Am rezumat mai înainte povestea din *Chandogya Upanişad* despre omul luat captiv de nişte tîlhari, şi dus departe de satul său, cu ochii legaţi, precum şi comentariul la această poveste, al lui Sankara : tîlharii şi ochii legaţi îl învaţă pe om că trebuie să descopere adevărata cunoaştere" [66]), fie la aceea a „trezirii" din somnul neştiinţei („Literatura indiană foloseşte, fără a face vreo deosebire între ele, imaginile legăturii, înlănţuirii, captivităţii, sau uitării, neştiinţei, somnului, spre a semnifica condiţia umană ; şi, dimpotrivă, imaginile de descătuşare şi aceea de sfîşiere a unui văl, sau de scoatere a unei legături care acoperea ochii, sau ale memoriei, rememorării, trezirii, deşteptării etc., spre a exprima suprimarea, sau transcenderea condiţiei umane, libertatea, mîntuirea : moksa, mukti, nirvâna etc." [67]

Scenariile acestea arhaice ale experienţei gnoseologice fundamentale circulă de fapt în variante multiple, în funcţie de aria culturală de provenienţă (Upanishade, gîndire gnostică ş.a.). Noi vom încerca să ne oprim, în continuare, asupra unei literaturi narative ce pune în mod copios la contribuţie un scenariu gnoseologic de tradiţie gnostică, dublată de comentarii meta-ficţionale revelatorii ; este vorba de motivul „Orfeu şi Euridice",

din romanul *Nouăsprezece trandafiri* (1982), de Mircea Eliade.

În viziunea lui Mircea Eliade, viziune ce capătă contururi limpezi și accente caracteristice încă în nuvela *În curte la Dionis* (publicată în 1977), Orfeu nu este, ca în mitul clasic, numai poetul care — prin farmecul inegalabil al cîntecului său — izbutește să îmblînzească și să aducă la ascultare fiarele sălbatice, pe „lupi, urși și mistreți". Rostul lui Orfeu este definit de Adrian, pe un plan mult mai înalt, în legătură nu atît cu „fiarele sălbatice", cît mai degrabă cu oamenii, pe care verbul poetic trebuie să-și propună să-i ridice — ca și pe „lupi, urși și mistreți" — din „starea lor naturală" și să-i transforme în „oameni adevărați", ceea ce ei pot să devină numai printr-o inițiere în învățăturile gnozei. Cuvîntul poetic reușește așadar — grație funcțiilor sale inițiatice — să înalțe pe oameni din „sălbăticie", afirmîndu-se astfel ca „singura magie susceptibilă de a le schimba radical modul lor de a fi" [68].

Aceeași înțelegere a rosturilor inițiatice ale cuvîntului poetic o are și Maria Da Maria, din *Uniforme de general* (scrisă în 1971); în cazul ei, tehnicile inițiatice ale poeziei sînt raportate la o cunoscută schemă arhetipală de sorginte gnostică, aceea a „eliberării din temniță" a spiritului, ținut de atîta vreme captiv în bezna ignoranței: „Cînd spun: pentru îngeri, nu mă gîndesc la îngerii din biserici sau din cer, din muzee sau din cărțile poștale. Cîntăm pentru îngerii din noi. Căci fiecare om are în el un înger, nu îngerul păzitor, ci îngerul care geme închis în întunecimile sufletului fiecăruia din noi și pe care arareori, numai rareori, izbutim să-l descătușăm, să-l lăsăm liber să-și ia zborul, să se înalțe, și atunci, o dată cu el, se purifică și se înalță și sufletul nostru, sufletul fiecăruia din noi" [69].

Preluînd însă mereu alte sugestii venite din gnoză, Mircea Eliade ilustrează acțiunea inițiatică exercitată de cuvîntul poetic și printr-un alt scenariu, la fel de cunoscut, acela al „trezirii din somn". Conform acestui scenariu, Orfeu (maestrul inițiator, „salvatorul" trimis să-i înalțe pe oameni din sălbăticie) este lovit de amnezie, el nu-și mai aduce aminte cine este și pentru ce a fost trimis în lume. Or, uitarea este asimilată, în ma-

joritatea cazurilor, *somnului*; în cele mai multe din narațiunile lui Mircea Eliade, avatarii lui Orfeu nu-și mai aduc aminte de învățătura pe care o au de răspîndit în lume; de amnezie suferă și Adrian, din *În curte la Dionis*: „Am înțeles de la început, dar m-am prefăcut că nu înțeleg. Și a intervenit, ca de obicei, la început un lapsus, apoi altul, apoi amnezia, și poate nu-mi părea rău, căci, uitîndu-i numele, uitasem și mesajul"[70].

Tot un maestru inițiator amnezic este și un alt Orfeu al literaturii lui Mircea Eliade, anume romancierul și dramaturgul Anghel D. Pandele, din *Les dix-neuf roses*. Ca orice „salvator", Anghel D. Pandele se folosește de arta lui ca de un „instrument al iluminării", el este convins că „spectacolul dramatic ar putea să devină curînd o nouă eschataologie sau o nouă soteriologie, o tehnică a mîntuirii"[71]. Eroul deține, așadar, investitura soteriologică a lui Orfeu, dar, ca și Adrian, Anghel D. Pandele va fi atins de amnezie, ceea ce îl inabilitează în funcțiile sale inițiatice. „Lapsusul" se referă la o împrejurarea obscură din tinerețe (eroul avea 32 sau 33 de ani, vîrsta deci a lui Christos[72]), cînd — după o întîlnire cu actrița care o încarna pe Euridice, într-un spectacol după piesa lui, *Orpheu și Eurydice* — Anghel D. Pandele uită cu desăvîrșire, nu numai episodul acesta amoros, ci, mai grav, își uită și țelurile; astfel, după 1938, el nu va mai scrie drame (ce, prin aspectul lor ritualic, puteau funcționa în mod optim ca „instrumente ale iluminării"), ci numai romane.

Motivul „amneziei" de care este lovit „salvatorul" se leagă însă, în scenariul inițiatic din gnoză, de la care pornește și Mircea Eliade, de motivul „mesagerului", trimis de puterile înalte pentru a deștepta pe „salvator" din somnul său amnezic și pentru a-l reactiva ca agent al inițierii. Scenariul general al inițierii este descris astfel, de regulă, ca mit al „salvatorului salvat"[73].

Preluînd motivul lui „salvator salvatus", Mircea Eliade îl așază la baza subiectului din povestirea *În curte la Dionis*, de pildă; totul se concentrează aici în jurul întîlnirii dintre Orfeu (respectiv, poetul Adrian) și un misterios mesager, a cărui intervenție face ca somnul să se risipească: „Ca să folosesc limbajul teologic —

și precizez că-l folosesc numai ca *limbaj*, căci altminteri teologia mi-e indiferentă și poate chiar inaccesibilă — ca să folosesc limbajul teologic, nici mesajul, nici purtătorul lui, mesagerul, nu te pot mîntui. Mesagerul te *trezește* numai, te pregătește să descifrezi sensul *personal* al revelației care este pe cale să-ți facă"[74].

În romanul *Les dix-neuf roses*, vindecarea de amnezie a lui Anghel D. Pandele se produce prin intervenția mai multor „mesageri" (Vladimir Serdaru, Niculina, Ieronim Thanase), care recurg la anumite exerciții și tehnici anamnetice (dansuri, gesturi, cuvinte, înscenare a unor „mistere" etc.). Mircea Eliade combină aici sugestii provenite din gnoză, cu altele, transmise din folclorul medieval indian (amnezia yoginului Matsyendranath se vindecă, conform unei legende, invocate și de Mircea Eliade, prin dansul discipolului său, Goraknath)[75]. Ca rezultat al anamnezei, Anghel D. Pandele se va reîntoarce la teatru, scriind o suită de drame inițiatice (pe care, transcriindu-le, secretarul său, Eusebiu Damian, trece printr-o prelungită și semnificativă criză de insomnie).

În sfîrșit, apelînd tot la anumite tradiții gnostice, Mircea Eliade prelucrează și un alt tip de scenariu, privitor la povestea legăturii dintre Simon Magul și Elena. Gnoza vorbește despre Simon Magul ca despre un profet itinerant, ce — alături de Elena, simbolul înțelepciunii pogorîte din ceruri, *Ennoia* — colindă drumurile, răspîndind un mesaj gnostic. Motivul „Orfeu și Euridice" conține, nu încape vorbă, o aluzie la acest arhetip din gnoză; povestea despre Adrian și Leana (numele fetei este cu siguranță simbolic, aluziv, cu atît mai mult, cu cît este de fapt un nume de adopțiune: „Nu mă cheamă așa, șopti femeia. Oamenii îmi spun Leana, dar..." [76]) nu este, la rîndul ei, decît povestea despre niște profeți itineranți, care transmit noroadelor o nouă învățătură; fiindcă ce altceva face Leana, atunci cînd cutreieră, pe rînd, cîrciumile cele mai populare ale Bucureștiului, cîntînd ascultătorilor fermecați arii cu rezonanță arhaică, pe versuri compuse de Adrian însuși? Poeziile lui Adrian „le auzi pe străzi, le auzi în întuneric, după miezul nopții, în grădini și în cîrciumi, pretutindeni unde m-ai trimis să le cînt [...]. Am făcut

cum m-ai învățat, continuă Leana. Le-am împărțit. Le-am risipit" [77].

Prin această reactivare a unor scenarii inițiatice, romanul celui de al doilea modernism se face încă o dată heraldul unui nou model al cunoașterii, chemat a da seama de marile mistere și de nesfîrșita complexitate a lumii.

II

1. Trăsăturile inventariate pînă acum — și pe care noi le socotim întru totul definitorii pentru cel de al doilea modernism — aveau drept notă comună faptul că ele se cristalizaseră în egală măsură ca o reacție îndreptată împotriva cunoașterii de tip științific (mai exact spus, împotriva modelului mecanicist și logicist pe care se întemeiase cunoașterea științifică în cursul secolului al XIX-lea) și ca un efort corelativ de elaborare a unui nou model al cunoașterii.

În cele ce urmează, vom trece în revistă o serie de alte trăsături ale codului modernist, decurgînd — acestea — dintr-o reacție îndreptată mai curînd împotriva unor direcții de evoluție a societății de tip industrial. Vom avea în vedere, cu alte cuvinte, felul în care sînt soluționate raporturile dintre subiectivitatea umană, pe de o parte, și „cele trei cvasi-transcendentalii" (cum le numește Michel Foucault) pe care le-a produs era modernă, pe de altă parte. Cele trei „cvasi-transcendentalii" sînt identificate cu „munca, viața și limbajul", iar Michel Foucault apreciază că primele semnalări și tentative de analiză a lor datează încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea : „Într-o primă fază — care, cronologic, se întinde de la 1775 pînă în 1795, și a cărei configurație o putem desluși pe baza operelor lui Smith, ale lui Jussieu și ale lui Willkins — au fost introduse — sau reintroduse, cu un statut singular — conceptele de muncă, de organism și de sistem gramatical, în analiza reprezentărilor și în spațiul tabular unde aceasta se desfășura pînă acum" [78]. Mikel Dufrenne observă însă, pe

bună dreptate, că „pozitivitățile" invocate de Michel Foucault sînt în fond niște „totalități" care se comportă — și se cer, în consecință, tratate ca atare — în felul unor „sisteme" obiective, în raport cu care subiectivitatea umană trebuie să-și definească statutul : „Mă gîndesc la cele trei «pozitivități» evocate pe larg de Foucault — viață, muncă, limbaj —, a căror percepere a provocat, după el, inventarea ideii de om. Aceste pozitivități nu sînt și sisteme ?" [79]. Or, subliniază Mikel Dufrenne, în superbul său eseu *Pour l'homme* (1968), sistemul se definește și funcționează îndeobște „fără referire la subiectivitate", sau — altfel spus — ele „se substituie omului", revendicîndu-se de fapt pe ele însele ca subiect : „În termeni hegelieni, am putea spune că sistemul este subiect, după cum am putea spune în termeni heideggerieni (dar pe care Heidegger i-ar dezavua) că Ființa este subiect" [80]. În felul acesta, relația dintre subiectivitate și sistem se va defini în chip necesar ca una conflictuală, cele trei totalități avînd drept trăsătură comună faptul că ele apar de regulă ca „apăsătoare și nejustificabile, ca niște întruchipări ale destinului". Mikel Dufrenne vede totuși unele deosebiri de nuanță, în felul în care cele trei sisteme impersonale afectează subiectivitatea ; după părerea sa, între aceste sisteme, cel al limbii ar deține un statut privilegiat, „deoarece reunește în el două laturi opuse ale sistemului : el predomină și constrînge, cu toată apăsarea unei necesități oarbe și arbitrare, dar și impune prin autoritatea logicii pe care te face s-o presimți în organizarea lui" [81].

Se cuvin făcute, în acest punct, unele precizări ; nu stă în intenția noastră de a pune la îndoială faptul că asemenea relații conflictuale au funcționat și în decursul perioadei modernismului timpuriu. Dimpotrivă, cercetările de poetică a romanului pun în lumină numeroase situații în care conflictul dintre subiectivitate și sistemul impersonal îmbracă forme dintre cele mai variate. De altminteri, în primele sale faze, legate de secolul al XVIII-lea, societatea de tip industrial se afirmă în esență, pe scena istoriei, sub semnul unei doctrine a individualismului economic, doctrină ce preconiza scoaterea individului de sub umbrela grupului social (precum

familia, biserica, breasla ori comunitatea orășenească) și investirea lui cu răspundere deplină „în definirea rolului economic, social, politic și religios pe care îl are de jucat", ceea ce însemna, în ultimă analiză, „o sporire enormă a libertății de alegere a individului"[82]. Noua societate — arată Jan Watt, în capitalul său studiu despre *Nașterea romanului* (1957) — „este guvernată de ideea independenței intrinseci a oricărui individ, atît în raporturile cu alți indivizi, cît și față de variatele obligații cu privire la vechile moduri de a gîndi și de a acționa, pe care le denotă termenul de «tradiție» — o forță ce are întotdeauna un caracter social, iar nu individual"[83].

Această doctrină a individualismului economic (care domină începuturile erei industriale și, implicit, literatura primului modernism) se asociază însă — după cum arată Jan Watt, în inegalabila lui exegeză asupra poeticii romanului englez din secolul al XVIII-lea — cu un curent înrudit, din sfera vieții spirituale, cu o doctrină individualistă promovată în speță de mișcarea protestantă (mai cu seamă prin ramura ei calvinistă). Așadar, și într-o ordine a credințelor religioase, ca și pe tărîm economic, conflictul dintre subiectivitate și sistemul impersonal primește o rezolvare în favoarea principiului individualist: „individul este acela căruia îi revine, responsabilitatea pentru propria sa orientare spirituală"[84].

Dar, o dată cu progresiva consolidare a structurilor sale politice, societatea de tip industrial pune din ce în ce mai mult accentul pe „totalitățile" pe care ea le origineazâ și care dobîndesc tot mai multă importanță, sfîrșind prin a deveni un factor de oprimare a individualității. Legea economică și socială de care ascultă, în această fază a evoluției sale istorice, societatea de tip industrial, este aceea a „masificării", fapt ilustrat cu precădere de două (din cele șase) trăsături ale „codului secret" al celui de Al Doilea Val. Avem în vedere fenomenul, pe de o parte, al „concentrării" („industrializarea a revoluționat această situație. Începutul secolului al XIX-lea a fost de altfel denumit epoca marilor încarcerări — în care delincvenții au fost ridicați și concentrați în închisori, bolnavii mintali au fost strînși și

concentrați în azilurile de nebuni, iar copiii au fost adunați și concentrați în școli, aidoma cu muncitorii care fuseseră concentrați în fabrici") [85], iar, pe de altă parte, acela al „standardizării" („În societățile din Al Doilea Val, metodele de angajare, ca și munca, au fost progresiv standardizate... Între timp, mijloacele de informare în masă difuzau materiale care favorizau uniformizarea etc.") [86]. In perioada sa de apogeu, societatea de tip industrial dezvoltă tendințe și atitudini de netă factură antiindividualistă, nivelatoare.

Dar, spre sfîrșitul secolului trecut și în primele decenii ale veacului nostru, cultura europeană (inclusiv, se înțelege, romanul) se înscrie cu hotărîre pe coordonate noi, definite, între altele, și printr-o puternică reafirmare a subiectivității, împotriva presiunilor de orice fel ale sistemelor obiective.

Acest proces (tipic pentru perioada celui de al doilea modernism) are desigur o cuprindere foarte largă de aspecte, afectînd totalitatea sistemelor în care este angrenată subiectivitatea umană („muncă, viață, limbaj"), dar el interesează deopotrivă și demersul cognitiv. Modelul alternativ al cunoașterii vine să se întregească, astfel, prin noi și inconfundabile trăsături. Primul modernism, cum am văzut, punea — și nu întîmplător — un accent decisiv asupra unei cunoașteri caracterizate, între altele, și printr-o cerință a obiectivității, a „impersonalizării" subiectului gnoseologic, în cadrul activității specifice de cunoaștere. Cel de al doilea modernism va fi însuflețit de tendința, opusă, de a pune în drepturi și de a statua ca subiect gnoseologic (conform paradigmei generale a epocii) — subiectivitatea vie, individuală, cu limitările și cu relativitatea adevărurilor sale. Această evoluție a reflecției epistemologice este ilustrată nu numai de filosofia de orientare vitalistă (J. - M. Guyau, Henri Bergson), cu desolidarizările ei de actul de cunoaștere exclusiv intelectual, abstract („analiza") și cu pledoaria pentru actul de cunoaștere participativ, ce implică și trăirea subiectivă („intuiția"): „Rezultă de aici" — precizează, în acest spirit, Henri Bergson — „că un absolut n-ar putea fi dat decît prin intermediul unei *intuiții*, în vreme ce întreg restul revine *analizei*. Numim aici intuiție, *simpatia* prin care ne transportăm în

interiorul unui obiect, pentru a coincide cu ceea ce are el unic și, în consecință, inexprimabil. Dimpotrivă, analiza este operația care reduce obiectul la elemente deja cunoscute, comune așadar cu alte obiecte"[87]. Evoluția de care vorbim este ilustrată însă cu prisosință și de filosofia de orientare existențialistă, prin disocierile pe care ea le operează între un „eu pur" al cunoașterii — dar incapabil de o gîndire cu adevărat creatoare și adecvată lucrului — și „eul concret", individual, dar de o excepțională fecunditate, întrucît este pătruns de sevele bogate ale vieții. Tendința de subiectivizare a eului gnoseologic este evidentă, de pildă, în scrierile lui Nicolai Berdiaeff, care — în *Cinq méditations sur l'existence* (1936) — afirmă deslușit: „Orice filosofie de valoare poartă marca personalității autorului său [...]. Admițînd că nici o filosofie nu poate fi decît o operă a eului, nu înseamnă că, prin aceasta, am cantona filosofia în (cercul îngust) al eului [...]. Cel ce cunoaște nu este spiritul universal, ori rațiunea universală, și nici subiectul impersonal sau «conștiința în general»: este eul, omul ca existență concretă, persoana"[88].

Procesul acesta de subiectivizare a conștiinței constă, în cele mai multe cazuri, dintr-o înscriere a activității cognitive în ceea ce Camil Petrescu numea „orizont individual" al conștiinței, și pe care el îl definea, pe de o parte, ca „orizont senzorial" (înțeles ca rază pe care o pot acoperi organele de simț, în condițiile individuației), iar, pe de altă parte, ca „lărgire a acestui orizont senzorial prin deplasare": „am numit *orizont individual*, orizontul pe care un individ îl poate realiza prin deplasare"[89].

Acest principiu al subiectivizării va provoca unele restructurări masive în sfera poeticii romanului, îndeosebi în ceea ce privește tehnica „punctului de vedere" narativ, care, în perioada celui de al doilea modernism, va dobîndi un caracter puternic „perspectivat", spre deosebire de ceea ce întîlnisem în perioada primului modernism, cînd, în virtutea premiselor raționaliste de la care pornea acesta, în virtutea de asemenea a unei teorii a cunoașterii ce respingea cu toată fermitatea ideea unui „orizont individual" al conștiinței, căruia îi opunea ideea situării într-un „orizont demiurgic", al cunoașterii

absolute, „punctul de vedere" narativ era prin definiţie unul „lipsit de perspectivă, fiindcă totul e dat dintr-o dată şi nu dintr-un anumit unghi de viziune"[90].

Fenomenul perspectivării punctului de vedere narativ este semnalat şi de Jean-Paul Sartre, care — în *Questions de méthode* (1948) — vorbeşte despre o dispariţie a perspectivei „privilegiate" în roman (sau, cu alte cuvinte, a perspectivei cognitive înscrise într-un orizont demiurgic): „ne trebuia, dacă doream să dăm seama despre epoca noastră, o trecere de la procedeele romaneşti ale mecanicii newtoniene, la relativitatea generalizată, să populăm cărţile noastre cu conştiinţe pe jumătate lucide şi pe jumătate obscure, dintre care pe unele le putem considera cu mai multă simpatie, dar dintre care nici una n-ar deţine asupra evenimentului sau asupra sa însăşi un punct de vedere privilegiat"[91].

Dar, pe lîngă forma „perspectivării" punctului de vedere narativ, adică a înscrierii într-un „orizont individual" al conştiinţei, procesul de subiectivizare a egoului poate să îmbrace şi alte forme, ca, de pildă, aceea legată de postulatul unor tipare formale imanente noosului cunoscător, subiectului gnoseologic, care îşi pierde în felul acesta atributele „impersonalităţii", dobîndind în schimb o marcă a unicităţii. Pentru naratorul din *À la Recherche du Temps Perdu* (1913—1927), esenţa subiectivităţii rezidă, astfel, mai puţin într-un „orizont individual" al cunoaşterii, şi mai mult într-un anumit *pattern* lăuntric, ce funcţionează chiar la nivelul percepţiilor, şi care se comportă asemenea categoriilor apriorice ale sensibilităţii. Un astfel de concept al subiectivităţii descrie actul percepţiei nu ca pe o „oglindire" propriu-zisă a lucrurilor, ci ca pe o transformare a lor, în conformitate cu un model interior. Pentru a plasticiza acest demers activ al subiectivităţii, în raport cu realitatea concretă a lucrurilor şi a lumii, naratorul recurge la o comparaţie memorabilă, asemuind virtuţile subiectului cu acele „temperaturi extrem de ridicate, ce au puterea de a disocia combinaţiile de atomi şi de a-i regrupa apoi într-o cu totul altă ordine, corespunzînd unui alt tip"[92].

Reflecţiile proustiene marchează însă doar momentul cel mai pregnant al unei direcţii şi al unei orientări cu

caracter cvasi-general în sînul literaturii (dar îndeosebi al romanului) din perioada modernismului tîrziu ; poziția proustiană dă expresie de fapt unui punct de vedere care a fost acela al unei întregi școli (deopotrivă critice, literare și artistice) : școala impresionistă. Unul dintre promotorii, în literatură, a unor astfel de atitudini, impresioniste, care contestă principiul unei arte obiective și al impersonalității subiectului creator, a fost și Anatole France, un scriitor pentru care Marcel Proust a nutrit o foarte vie admirație. Anatole France consideră că artistul creator nu ar putea să depășească tiparele propriei subiectivități, pe care el o asemuiește unei „temnițe perpetue", din care nimeni nu ar putea să evadeze. „Nu există o critică obiectivă, după cum nu există o artă obiectivă" — susține Anatole France, în rîndurile dedicației pentru „Domnul Adrien Hébrard", cu care este inaugurată prima serie de foiletoane asupra *Vieții literare* (1899) — „și toți cei care își închipuie că pun altceva decît pe ei înșiși în opera lor sînt victimele celei mai falacioase iluzii. Adevărul este că nu se iese niciodată din sine însuși. Este una dintre mizeriile noastre cele mai grave. Ce n-am da noi pentru a putea să vedem, timp de un minut, cerul și pămîntul prin ochii fațetați ai unei muște, sau pentru a înțelege natura cu creerul grosolan și simplu al unui urangutan ? Dar asta ne e cu totul interzis. Nu ne este dat, asemeni lui Tiresias, să fim bărbați și să ne amintim de a fi fost femeie. Sîntem întemnițați în propria noastră persoană, ca într-o închisoare perpetuă. Lucrul cel mai bun care ne rămîne de făcut este, îmi pare, acela de a recunoaște de bună voie această îngrozitoare condiție și să admitem că nu vorbim decît despre noi înșine, de fiecare dată cînd nu avem tăria de a tăcea"[93].

Poetica impresionistă a romanului constituie unul dintre cele mai caracteristice produse ale perioadei modernismului tîrziu.

De la o astfel de poetică (impresionistă) se reclamă, într-un mod mai mult sau mai puțin apăsat, diverse formule de roman, pe care le unește această teză a imposibilității de a transcende propria subiectivitate ; între ele, se cuvine menționat romanul „personal", formulă ce presupune o renunțare, din partea autorului, la feluri-

tele „măști" ale sale (simple ficțiuni în fond) și o decizie de a vorbi în numele său, decizia de a se conforma așadar unei norme a „sincerității". Evoluția aceasta de atitudine (de la „masca" auctorială, la un discurs al sincerității) este urmărită de Joan Webber, într-un studiu de excepțional interes, *Elocventul Eu* (1968) ; autoarea își extrage însă exemplele din proza engleză a veacului al XVIII-lea, fiind vorba, deci, de unele anticipări ale cursului pe care îl urmează romanul în perioada celui de al doilea modernism. Ilustrativ pentru formula „măștii", i se pare lui Joan Webber cazul scriitorului Thomas Browne, a cărui operă *Religio Medici*, deși scrisă la persoana întîi, nu poate fi socotită ca o autobiografie, în sensul literal al cuvîntului : «Eul» acestei opere nu poate fi definit ca fiind identic cu acela al autorului ; el este un construct, un *trompe l'oeil*"[94].

La polul opus, Joan Webber menționează scrierile unor prozatori de educație puritană ; John Lilburne, de pildă, „refuză să facă orice distincție între cel care spune Eu în proza lui și John Lilburne, așa cum am fost din totdeauna în propria mea viață"[95].

O cercetare acută asupra modului în care funcționează această paradigmă a sincerității în cadrul celui de al doilea modernism întreprinde Robert C. Elliot, în *The Literary Persona* (1982), lucrare postumă ; autorul vede în André Gide pe unul din reprezentanții de vîrf ai romanului de factură personală. El citează în sprijin o serie de însemnări ale lui Gide, din *Jurnal*, care „arată ce poziție centrală ocupă doctrina sincerității în viața lui intelectuală și spirituală și cît de mult îl preocupă"[96]. După o perioadă de eclipsă, paradigma sincerității reintră în actualitate, cu impresionantă vigoare — crede autorul — în cursul anilor '50 ; din păcate, exemplele cele mai convingătoare pe care le produce în această ordine Robert C. Elliot țin mai mult de un domeniu al creației lirice, decît de cel al romanului. Adevărul este că, o dată cu impunerea codului post-modernist, paradigma sincerității începe să se demodeze simțitor.[97]

Ceea ce caracterizează, sub raport strict tehnic, această perspectivă naratorială de tip subiectiv, este faptul de a fi *centrată*, atît în sens spațio-temporal (ca riguroasă localizare a punctului de observație), cît și într-unul psi-

hologic sau ideologic (ca atitudine lăuntrică) [98]. Perspectiva naratorială de tip impersonal era în chip manifest *acentrică*, povestitorul fiind investit cu atributele ubicuității, ca și cu cele ale omniscienței, lucru incompatibil cu legea localizării unui centru al viziunii.

În virtutea trăsăturii acesteia specifice — de a fi puternic *centrată* — perspectiva naratorială subiectivă dobîndește o coerență formală, pe care perspectiva impersonală nu o avea. Camil Petrescu va invoca în termeni expliciți cîștigul „unității de perspectivă", obținut printr-o astfel de inovație: „Să lămurim și mai mult ce înseamnă acest mare cîștig al *unității de perspectivă* pe scena artei romanului [...]. Această *unitate de privire* o păstrează de altfel și marii pictori. Un tablou de artă autentică primește lumina dintr-o singură direcție, sau reflectat, și mai mult, lumina se degradează în umbră, în raport cu direcția ei adevărată, cu ora și locul. Numai începătorii nu știu să dea unitate de perspectivă luminii, iar tablourile lor au umbrele anapoda" [99].

Romanul personal va avea însă să își dezvăluie în curînd unele indigențe, unele neajunsuri, legate tocmai de restricțiile pe care le aduce cu sine o perspectivă naratorială centrată, restricții ce pot impieta asupra procesului de construire a sensului. Pentru a compensa aceste neajunsuri, romanul personal se va preschimba în roman „caleidoscopic", specificul acestuia constituindu-l îmbinarea mai multor perspective naratoriale distincte, îmbinare pe seama căreia să se poată înfăptui o operațiune de totalizare a sensurilor. Un exemplu revelator de roman caleidoscopic trebuie considerat și *Patul lui Procust* (1933), al lui Camil Petrescu, unde, după cum se știe, relatarea evenimentelor este încredințată, alternativ, unui număr sporit de naratori (Doamna T., Fred Vasilescu, Emilia Răchitaru etc.), din colaborarea versiunilor lor conturîndu-se sensul general al romanului.

Exemplele clasice pentru romanul „caleidoscopic" rămîn însă: *Zgomotul și furia* (1929), al lui William Faulkner, *Cuartetul Alexandria* (1957—1960), al lui Lawrence Durrell ș.a.

Preeminența pe care o dobîndește principiul subiectivității în perioada celui de al doilea modernism se

manifestă, așa cum am mai subliniat, în condițiile în care gîndirea contemporană încearcă să redefinească, pe baze cu totul noi, conceptul însuși al subiectivității. Tendința generală este de a scoate în relief întreaga complexitate a acestui concept, subliniindu-se totodată sărăcia și schematismul tiparelor formale sub care și prin care ne-au fost îndeobște descrise procesele sufletești.

Într-un astfel de context, conceptul subiectivității începe să fie tot mai des discutat în opoziție manifestă cu ideea de *formă*, explicația universului lăuntric fiind pusă sub semnul unui dinamism absolut, sub semnul duratei și al temporalității.

Negația ideii de formă se înfăptuiește, într-o primă instanță prin postulatul caracterului efemer al configurațiilor formale ale vieții psihice, prin teza aspectului lor procesual. Între poeticienii romanului, Virginia Woolf este aceea care subliniază cu toată vigoarea instabilitatea extremă și precaritatea structurilor noastre lăuntrice ; iată considerațiile (tipic impresioniste) pe care scriitoarea le dezvoltă în celebrul eseu despre *Romanul modern*: „Cugetul primește miriade de impresii — banale, fantastice, trecătoare, sau întipărite cu fermitate de oțel. Sosesc din toate părțile, ca un jet neîncetat de atomi fără număr ; și cînd coboară, prinzînd formă în viața de luni ori de marți, accentul cade diferit de cele precedente [...]. Nu ar trebui oare să fie îndeletnicirea scriitorului de a descrie acest spirit schimbător, necunoscut și necircumscris, oricîtă absurditate sau complexitate ar oferi el, cu cît de puțin amestec străin, venit din afară ?" [100]. Înțelegerea trăsăturii de nesfîrșită complexitate a vieții sufletești, idiosincrazia față de principiul simplificator și schematizant al formei o conduc, practic, pe Virginia Woolf spre un punct de vedere ce preconizează disoluția cadrelor unitare ale personalității, desfacerea acesteia într-o multitudine de euri succesive, a căror viață nu durează, de cele mai multe ori, decît o clipă („eul de luni", „eul de marți", simple efemeride).

Acolo unde asemenea poziții teoretice ajung să se radicalizeze, asistăm la o negare *de plano* a ideii de structură ; viața psihică este concepută ca o curgere neîntreruptă, ca o *durată*, pe de-a-ntregul incompatibilă cu cristalizarea unor tipare formale. Pasul hotărîtor, în di-

recția unei concepții destructurante, l-a făcut, nu încape vorbă, gîndirea de sorginte vitalistă și în primul rînd curentul bergsonismului. H. Bergson insistă, astfel, în chip semnificativ, asupra caracterului prin definiție „indivizibil" al duratei, ceea ce exclude de la bun început ideea unor configurări formale, fapt ce avea, de altminteri, să-i fie reproșat cu toată energia de Camil Petrescu: „Nu e mai puțin adevărat, totuși, că durata bergsoniană, prin indiferența ei structurală, nu e un concret autentic — pentru că orice concret e condiționat de structură" [101].

O contribuție la fel de importantă la impunerea conceptului de subiectivitate astructurală a avut-o și școala psihanalitică vieneză, mai ales prin cercetările pe care le-a întreprins în direcția unei explorări a subconștientului, și care au pus în evidență mulțimea unor conținuturi sufletești care nu ajung să capete expresie, rămînînd într-un stadiu inform și haotic. Poeticienii romanului modernist nu au pregetat să-și însușească această reprezentare stratificată a conștiinței, concentrîndu-și eforturile în direcția elaborării unor tehnici narative, apte să înregistreze și să dea seama mai ales de acele conținuturi aflate la un nivel preverbal. Au fost puse, în felul acesta, bazele unei tehnici a „monologului interior", termen originat de romancierul francez Édouard Dujardin; este instructivă definiția pe care el o dă noțiunii de „monolog interior", într-un studiu faimos (*Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, 1931). Iată un pasaj revelator, tocmai prin accentul pe care îl pune asupra caracterului inform, nestructurat, al conținuturilor sufletești redate: „Monologul interior, ca orice monolog, este limbajul unui personaj oarecare, chemat să ne introducă pe o cale directă în viața lăuntrică a acelui personaj, fără ca autorul să mai intervină cu explicații sau comentarii, și care, la fel cu orice monolog, este un discurs fără auditoriu și un discurs nerostit; dar el diferă de monologul tradițional prin următoarele: în legătură cu substanța lui, el exprimă gîndurile cele mai intime, aflate în vecinătatea inconștientului; în ceea ce privește spiritul său, este un discurs de dinainte de orice organizare logică, reproducînd gîndul în starea lui originară și așa cum răsare el în minte; în ceea ce

privește forma, ei se exprimă cu ajutorul unor propoziții directe, reduse la o sintaxă minimală" [102].

De o popularitate și mai mare s-a bucurat însă termenul de roman al „fluxului de conștiință", termen pus în circulație de romancierul american Henry James. În studiul pe care îl consacră acestui procedeu, Robert Humphrey ajunge la următoarea definiție, similară, de altfel, cu aceea a „monologului interior": „Plecînd de la un asemenea concept al conștiinței, putem să definim literatura fluxului de conștiință ca un tip de literatură în care accentul principal este pus pe explorarea nivelurilor preverbale ale conștiinței, cu scopul mai cu seamă de a dezvălui ființa psihică a personajelor" [103].

Prin evoluția specifică a conceptului de subiectivitate, prin eludarea proceselor configuraționale în sfera vieții sufletești, romanul modern vestește de fapt criza uneia din categoriile sale formale majore: personajul, ca entitate stabilă a textului narativ.

2. Într-un studiu din 1979, în care își propune să ofere o interpretare — din perspectiva unui cod al modernismului — la romanul Virginiei Woolf, *Spre far*, poeticianul olandez Douwe W. Fokkema consideră, nu fără îndreptățire, că tema principală a acestei narațiuni, atît de reprezentative pentru arta modernă a romanului, ar constitui-o actul comunicării. S-ar părea că problema se pune la toate nivelele, atît la cel al protagoniștilor narațiunii (ca relație de comunicare între personaje), cît și la cel al discursului (ca relație între narator și cititor): „Textul descrie cum personajele principale dobîndesc în unele momente o subită conștiință și se învîrtesc în jurul problemei în ce fel ar putea experiența lor personală să fie împărtășită și altor personaje, precum și, la un alt nivel, cititorului" [104]. În cele mai multe cazuri, efortul de a comunica sfîrșește însă — în *Spre far* — printr-un eșec, iar subiectul romanului s-ar constitui — arată Douwe W. Fokkema, pe baza unui succint rezumat — tocmai din însumarea unor asemenea acte de comunicare ratate: „Putem să rezumăm *fabula* romanului printr-o formulă simplă: (I) Dna Ramsay nu izbutește să comunice Dlui Ramsay cele mai prețioase experiențe ale ei; (II) Dna Ramsay moare; (III) Lily, ca un personaj ce se

substituie parțial Dnei Ramsay, în cele din urmă dorește să exprime simpatia ei pentru Dl Ramsay, dar nu i-o poate transmite în mod direct" [105]. În opinia lui Douwe W. Fokkema — căreia ne asociem fără rezerve — acest *pattern* deceptiv ce se conturează pe axa comunicării, în romanul Virginiei Woolf, s-ar explica în linii generale prin sugestia unei imperfecțiuni a instrumentului însuși al comunicării : limbajul, incapabil de a transmite trăirile cele mai intime. Pentru Virginia Woolf, „o experiență personală profundă poate să fie redusă la un loc comun, dacă se încearcă o comunicare a ei" [106]. Cu alte cuvinte, expresia verbală nu traduce niciodată cu acuratețe, ea falsifică originalitatea emoțiilor, așezîndu-le în clișee comune.

Această viziune în problema comunicării (viziune ce pune în evidență tensiunile ce se dezvoltă în perioada modernismului tîrziu, tensiuni despre care a fost vorba pe larg în preliminariile acestui capitol, între subiectivitate, cu conținuturile ei inefabile, pe de o parte, și sistemele impersonale ale culturii contemporane, în cazul de față sistemul limbii obștești, pe de altă parte) este împărtășită de o serie întreagă de romancieri, de primă însemnătate, din perioada celui de al doilea modernism. La situația de criză a comunicării s-a ajuns în primul rînd prin clarificările specifice produse de gîndirea modernă în sfera conceptului însuși de subiectivitate, care a ajuns să se definească exclusiv prin notele sale diferențiale, prin trăsăturile de unicitate. În asemenea condiții, limbajul a trebuit să facă față unor probleme practic insolvabile : să își reorganizeze sistemul de semne, în vederea exprimării conținuturilor inefabile ale subiectivității.

Una din analizele critice de o remarcabilă virulență la adresa limbajului, în perioada celui de al doilea modernism, este cea datorată lui Henri Bergson. Filosoful supune unei disecții minuțioase trăsăturile și funcțiile de bază ale limbajului, în strînsă legătură cu deosebirea dintre cele două moduri ale cunoașterii : unul, care are drept principiu *inteligența*, și care dă seama în esență despre o lume a lucrurilor neînsuflețite, caracterizate îndeobște printr-un fenomen de invarianță, iar celălalt — avînd drept principiu *intuiția*, și care dă seama de un

univers al viului, caracterizat, dimpotrivă, printr-un aspect de irepetabilitate. Pentru Henri Bergson, limbajul — prin prisma originii sale — este chemat să slujească prin excelență cel dintîi dintre aceste moduri ale cunoașterii, respectiv inteligenței; semnele limbii îl ajută pe om să „se facă stăpîn asupra materiei", să manipuleze lucruri asemănătoare unele altora: „limbajul este făcut pentru a desemna lucrurile și nimic altceva decît lucrurile" [107].

Dar, tocmai prin aceste trăsături ale sale, limbajul se dovedește a fi un instrument de comunicare cu totul inoperant, deîndată ce este preluat de către cel de al doilea mod de cunoaștere; fiindcă, din unghiul acestuia, nu mai este vorba de o realitate alcătuită din lucruri asemenea, ci de una alcătuită din ființe inconfundabile.

Ceea ce accentuează și mai mult caracterul inefabil al subiectivității este natura ei prin excelență dinamică, procesuală, limbajul fiind prin definiție inapt de a reproduce mișcarea. Ființele, așadar, sînt realități prin excelență mobile: „Această realitate este mobilitatea. Nu există *lucruri* gata făcute, ci doar lucruri în curs de a se face, nu există nici *stări* care să se mențină, ci numai stări în schimbare" [108]. Filosofia viului — își precizează Henri Bergson, în altă parte, poziția — se distinge tocmai printr-o eliminare totală a ideii înseși de *lucru*, pe care nu îl tolerează nici măcar în ipostaza de suport al mișcării; nu există, spune el, decît mișcare: „Există schimbări, dar nu există dedesubtul schimbării, lucruri care să se schimbe: schimbarea nu are nevoie de nici un suport. Există mișcări, dar nu există obiecte inerte, invariabile, care să se miște: mișcarea nu implică nici un mobil" [109]. După părerea lui Bergson, aspectul de procesualitate al vieții nu are nicăieri un caracter atît de pronunțat ca în cazul subiectivității umane, marele examen și marea provocare la care este supus limbajul împingînd criza acestuia pînă la ultimele sale consecințe, dînd în vileag neputința lui de a comunica viața lăuntrică: „Dar nicăieri *substanțialitatea* schimbării nu este într-atît de vizibilă, ca în domeniul vieții interioare [...]. Adevărul este că nu există un substratum rigid imuabil, nici stări distincte care să se perinde ca niște actori pe o scenă. Există pur și simplu melodia continuă a vieții

noastre interioare — melodie care dăinuie, indivizibilă și care va dăinui de la începutul pînă la sfîrșitul vieții noastre conștiente. Personalitatea noastră e chiar aceasta" [110]. Conceput pentru a da seama de lucruri, croit după tipare ale obiectivității, identică mereu sie înseși, limbajul se va dovedi așadar cu desăvîrșire inoperant, de îndată ce va fi folosit pentru a exprima procese, dinamica neîntreruptă a subiectivității ; cuvîntul nu poate să capteze specificitatea însăși a viului : „Dar cuvîntul, sesizînd acest obiect, îl convertește din nou în lucru. Astfel, inteligența, chiar și atunci cînd nu mai operează asupra materiei brute, urmează obiceiurile pe care le-a contractat în cursul acestei operații : ea aplică forme ce sînt tocmai acelea ale materiei neorganizate. Ea este făcută pentru o treabă de acest gen. Numai o astfel de treabă o satisface pe deplin" [111]. E bine să notăm însă, în legătură cu această înverșunată campanie polemică împotriva limbajului, că — pentru Henri Bergson — limbajul înseamnă întîi de toate (dacă nu chiar în chip exclusiv) *cuvîntul*. Aceeași concepție reducționistă asupra limbajului (restrîngerea lui la o sferă a *cuvîntului)* este împărtășită de majoritatea teoreticienilor modernismului, care s-au exersat pe tema crizei comunicării.

Oricum, semnele unei astfel de crize a comunicării au impus experimentarea, după cum se va vedea, a unor limbaje alternative, cu un indice superior de adecvare la specificul conținuturilor subiective.

Un demers asemănător — critica limbajului verbal, căutarea unor limbaje alternative — este schițat și de naratorul romanului proustian *À la Recherche du Temps Perdu*, într-un plan al reflecțiilor metaficționale. Pentru acesta, funcția fundamentală a artei și a literaturii este una de auto-exprimare, creatorul urmărind să dea glas eului său inconfundabil, să pună în rostirea sa accentul cel mai personal cu putință. „Un astfel de accent" — subliniază naratorul, referindu-se la compozițiile lui Vinteuil — „este separat de accentul altor muzicieni, printr-o diferență cu mult mai mare decît aceea pe care o percepem între vocea a două persoane, chiar și decît aceea dintre bolboroseala și strigătul a două specii de animale" [112]. Dar — insistă naratorul proustian, în repetate rînduri — esența aceasta ultimă a subiectivității

nu se lasă transmisă cu ajutorul cuvintelor; chiar și în cadrul relațiilor inter-umane deosebit de apropiate (cum sînt acelea dintre maestru și discipol, dintre doi amanți, ori dintre doi prieteni), în măsura în care ele se bizuie pe o comunicare de tip verbal (prin *cuvînt)*, pe conversație, nu se ajunge niciodată la o comuniune adevărată între suflete: eul profund — cel mai subiectiv din sistemul eurilor — apare ca „un reziduu real pe care sîntem obligați să-l păstrăm numai pentru noi înșine și pe care conversația nu-l poate transmite, nici de la prieten la prieten, ori de la maestru la discipol, nici de la amant la metresă, acest inefabil care diferențiază calitativ ceea ce a simțit fiecare fiind lăsat în pragul unor fraze unde nu poți să comunici cu altul, decît mărginindu-te la puncte exterioare, comune tuturor" [113].

Pentru a birui asemenea dificultăți, arta — ne încredințează naratorul proustian — trebuie să recurgă la limbaje alternative, de tip non-verbal; în unele pasaje, se concede că doar limbajul muzicii ar avea puterea să aducă sufletele în contact. Operația care se impune este una arheologică, întrucît, în concepția lui Marcel Proust, limbajul muzical reprezintă un stadiu primitiv, de dinainte de apariția „limbajului vorbit sau scris" : „Și, întocmai cum anumite ființe constituie cele din urmă mărturii despre forme de viață pe care natura le-a abandonat, mă întrebam dacă muzica n-ar fi, tot astfel, exemplul unic de ce ar fi putut să fie — dacă nu s-ar fi inventat limbajul, formarea cuvintelor, analiza ideilor — comunicarea între suflete" [114].

Există însă în opera proustiană, anumite pasaje, în care aceste elemente de critică a limbajului verbal par mult îndulcite, naratorul admițînd finalmente capacitatea — în anumite limite — a cuvîntului, de a comunica inefabilul lăuntric. Este vorba de considerațiile pe care i le prilejuiește naratorului (în *À l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs)* arta de romancier a marelui Bergotte. Operele acestuia izbutesc să reliefeze în chip satisfăcător accentul personal de neconfundat al scriitorului, dar o astfel de performanță se datorează propriu-zis nu atît virtuților *cuvîntului* — care rămîne, în continuare, un instrument destul de rudimentar al comunicării — ci altor elemente, de ordin non-verbal, înglobate în concep-

tul de limbaj. Naratorul semnalează, astfel, în primul rînd, forța de expresie (net superioară celei a cuvîntului) pe care o dețin, de pildă, inflexiunile vocii umane, sau — cum spune el — „calitățile materiale ale vocii", referindu-se, în chip specific, la „sonoritatea diftongilor" sau la „energia labialelor".

Alături de aceste „calități materiale ale vocii", naratorul insistă și asupra unei alte categorii de semne non-verbale, aparținînd deopotrivă limbajului vorbit și celui scris: „dicțiunea". În cazul aparte al lui Bergotte, se subliniază maniera acestuia de a „psalmodia anumite cuvinte", înșirîndu-le într-o emisie continuă, „ca pe un singur sunet", ceea ce conferea conversației sale un aer de „prețiozitate, emfază și monotonie", în vreme ce, în cărțile sale, această manieră se răsfrîngea sub forma unei „continuități a imaginilor" [115].

Prin astfel de soluții, opera proustiană nu oferă mai puțin impresia unei singurătăți fără leac, lipsită de mijloacele adecvate pentru a se împărtăși semenilor săi; romanul proustian reflectă cu prisosință fenomenul de criză a comunicării, atît de caracteristic pentru modernismul tîrziu, și avîndu-și originea în accentuarea progresivă a mărcilor subiectivității.

Critica limbajului este întreprinsă, însă, în perioada celui de al doilea modernism, nu numai dintr-o perspectivă a subiectivității conștiinței, a trăsăturilor de unicitate absolută ale acesteia, ci — deopotrivă — și dintr-o perspectivă a noului concept al realității, elaborat într-un spirit de extremă complexitate. Vom înregistra, de aceea, numeroase tentative de a instaura un nou limbaj, apt de a comunica nu doar inefabilul subiectivității, ci și întreaga complexitate a noului concept al realității.

Una dintre analizele critice de mare incisivitate și vehemență, îndreptate — din perspectiva menționată — împotriva limbajului verbal, este cea întreprinsă de Friedrich Nietzsche, în seminalul său opuscul despre *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* (1871).

Două sînt, în linii mari, acuzațiile pe care Nietzsche le aduce cuvîntului și insuficiențelor acestuia; cea dintîi privește caracterul său preponderent analitic, atomi-

zant, în puternică opoziție cu tendințele mai degrabă totalizatoare și sintetice de care este inspirată noua cunoaștere. Prin însăși esența sa, cuvîntul este chemat să slujească unei înțelegeri a lumii avînd la bază un principiu al individuației; cuvintele limbii desemnează de fapt un șir nesfîrșit de esențe izolate, nu și Întregul. Tocmai de aceea — arată Nietzsche — se simte nevoia unui alt tip de limbaj, care să redea nu puzderia infinită a lucrurilor sau a conceptelor, un limbaj care să nu fie doar „o copie a aparențelor, adică a obiectivării adecvate a Voinței", ci să exprime voința în chiar generalitatea ei, „fără substanță, numai ca lucru în sine, nu ca aparențe, ci oarecum ca sufletul aparențelor, în chip incorporal". Pentru a răspunde cu adevărat menirii sale, limbajul de tip noțional, înfeudat principiului individuației, trebuie să facă loc unui limbaj de tip simbolic, singurul capabil de a comunica generalitatea. Un asemenea limbaj pare să fie, prin excelență, cel al muzicii, consideră Nietzsche: „muzica stîrnește *percepția simbolică* a generalității dionisiace". Virtutea cea mai prețioasă a limbajului muzical ar fi tocmai aceea de a constitui „un limbaj extrem de general".

Dar nu numai printr-un limbaj întemeiat pe *sunet* se poate realiza „percepția simbolică", ci și prin cuvînt, totuși, cu condiția ca acesta să-și piardă atributele noționale, pentru a le dobîndi pe cele ale *mitului*, pe care Nietzsche îl socotește drept „simbolul cel mai semnificativ". Apelînd la *mit*, limbajul capătă „o însemnătate metafizică atît de insinuantă și de convingătoare, pe care cuvîntul și imaginea singure nu ar fi atins-o niciodată" [116].

Cea de a doua acuzație majoră pe care Nietzsche o aduce artelor verbale și mijloacelor lor specifice de expresie *(cuvîntul)* se referă la faptul că acestea ascultă de obicei de o sintaxă care este aceea a gîndirii logice, adică a spiritului dialectic. Începînd cu Socrate — arată Nietzsche — discursul verbal tinde să se structureze după modelul silogismului logic, ceea ce — în treacăt fie zis — fusese prevestit de arta tragică a lui Euripide, unde eroul „trebuia să-și justifice faptele prin argumente pro și contra" [117]. Acest principiu dialectic de organizare a discursului verbal nu izbutește totuși să comunice

adevărurile ultime ale lumii, în ciuda iluziilor pe care și le face: „E drept că alături de această mărturisire izolată, de acest exces de cinste, ba chiar de îndrăzneală, găsim o *iluzie* profundă care a apărut pe lume întîia dată în persoana lui Socrate: mă refer la acea credință de nezdruncinat, că gîndirea, urmărind firul conducător al cauzalității, pătrunde pînă în cele mai adînci abisuri ale realității"[118]. Există întotdeauna un punct în care principiul dialectic se va vedea obligat să își recunoască impasul și în care artele verbale vor porni în căutarea unei alte forme de structurare a discursului: „Omul superior și înzestrat ajunge la mijlocul vieții sale, în chip inevitabil, la asemenea puncte de limită ale periferiei, unde dă cu ochii de un întuneric absolut. Cînd, spre spaima lui, vede cum logica, în aceste puncte de limită, se încolăcește în jurul ei și își mușcă coada — atunci se ivește în fața lui forma nouă a cunoașterii, cunoașterea tragică" [119]. Acolo unde rațiunea se dovedește insuficientă, artele verbale, în năzuința lor de a da seama de realitatea paralogică a Voinței universale — trebuie să recurgă la tiparele *mitului*: „Cînd, pentru acest scop, rațiunea nu e suficientă, trebuie pus la contribuție și mitul" [120].

Această critică — nu lipsită de accente de vehemență — a puterii de expresie a cuvîntului era anticipată, de pe poziții foarte apropiate, de Richard Wagner, în reflecțiile pe care el le dezvoltă, pe tema amintită, în celebra prefață la ediția franceză a libretelor sale, introducere ce poartă titlul *Muzica viitorului.*

Astfel, plecînd de la principiul că rostul artei ar fi acela de a comunica anumite conținuturi de ordin „concret-subiectiv", Richard Wagner deplînge puterile limitate ale cuvîntului de a exprima asemenea conținuturi, dat fiind procesul istoric de accentuată abstractizare pe care l-a suferit limbajul verbal: „Ipoteza că primul limbaj al oamenilor trebuie să fi avut o mare asemănare cu cîntecul n-ar trebui probabil să pară caraghioasă. În orice caz, dintr-un conținut complet senzorialo-subiectiv al cuvîntului, limbajul omenesc s-a dezvoltat într-un sens mereu mai abstract. În așa fel că, în cele din urmă, n-a mai rămas decît o semnificație convențională a cu-

vintelor, din care s-a retras sentimentului orice participare la înțelegere"[121].

Pe de altă parte, Richard Wagner acuză — ca și Nietzsche — legile de organizare a discursului verbal, „îmbinarea și construcția" cuvintelor în discurs; aceste legi sînt îndeobște cele ale gîndirii logice, ale gîndirii întemeiate pe conexiuni cauzale: „Pentru a lămuri această nevoie, confirmăm în primul rînd particularitatea inextirpabilă a procesului omenesc de percepere, care l-a împins pe om la aflarea legilor cauzalității, și în virtutea căruia, în fața fiecărui fenomen sugestiv, el se întreabă involuntar: «de ce»"[122]. Dar conținuturile pe care arta este chemată să le comunice sînt de așa natură, încît discursul verbal, pentru a-și împlini rostul, trebuie să renunțe la organizarea sa după modelul gîndirii logice, apelînd la altfel de legi, care să asigure o înțelegere superioară: „în felul acesta — cu cea mai mare însuflețire — se abandonează voluntar călăuzirii acelei legi noi după care înțelege așa de admirabil muzica și în același timp — într-un sens adînc — răspunde incomparabil mai corect acelui «de ce?»[123] Aceste legi noi de construire a discursului verbal sînt, după Wagner, cele ale unei gîndiri paralogice, respectiv ale *mitului*: „Ca sursă ideală de inspirație a poetului am crezut prin urmare că trebuie să indic «mitul», această poezie a poporului, care a luat naștere inițial anonim, pe care, în toate timpurile, o întîlnim tot mereu tratată din nou de marii poeți ai perioadelor de cultură desăvîrșită, căci la mit dispare aproape complet forma relațiilor omenești exprimate numai prin rațiunea abstractă, convențională, pentru a se arăta în schimb numai omenescul pur, etern intangibilul, dar în formă concretă neimitabil"[124]. Limbajul mitului — atrage Richard Wagner atenția — pretinde alte tipare decît cele ale gîndirii logice: „acest limbaj captivează auditoriul, îi stimulează adîncul sufletului cu o intensitate neatinsă de nici o altă artă, relevînd o legitate așa de liberă și de cutezătoare, încît trebuie să ni se pară mai puternică decît oricare logică, fără ca totuși legile logicii să fie cîtuși de puțin cuprinse în ea; dimpotrivă, gîndirea rațională care se mișcă pe firul conducător al cauzei și efectului nu găsește aici absolut nici un sprijin"[125].

Reflecţiile lui Friedrich Nietzsche sau Richard Wagner constituie unul dintre demersurile teoretice cele mai simptomatice pentru modernismul tîrziu, care, plecînd de la premisele unei noi înţelegeri a lumii (precum şi de la un principiu, cum am văzut mai înainte, al unei subiectivităţi inefabile) dezvăluie insuficienţele grave ale cuvîntului, ca instrument de comunicare pentru noile conţinuturi. Perioada celui de al doilea modernism poate fi considerată, în consecinţă, cu deplin temei, o perioadă de „criză a cuvîntului" şi de explorare a unor limbaje alternative.

In 1928 — anul cînd apărea volumul IV *(Evoluţia prozei literare")* din tratatul său de *Istorie a literaturii române contemporane* — Eugen Lovinescu credea că poate distinge cu limpezime direcţiile de înaintare ale „poeziei epice româneşti", de-a lungul primelor decenii ale secolului al XX-lea. Criticul vorbea, astfel, despre linia unei „duble evoluţii", care se specifica, după părerea sa, pe de o parte ca o evoluţie „de la subiect la obiect", iar, pe de altă parte, ca o evoluţie „de la rural la urban": „Afirmăm, aşadar, chiar de la început, că în sfertul de veac de care ne ocupăm, s-au precizat în sînul poeziei epice două evoluţii de valoare inegală, dar nu mai puţin evidente şi caracteristice, şi anume: o evoluţie, în primul rînd, de la rural la urban, cu închegarea solidă a unei literaturi urbane; şi, în al doilea rînd, şi cu o importanţă mult mai mare, o evoluţie, normală de altfel şi comună tuturor literaturilor în procesul lor de maturizare, de la subiect la obiect sau de la lirism la adevărata literatură epică" [126].

In ceea ce priveşte „progresul spre obiectivitate", Eugen Lovinescu este de părere că această evoluţie nu are un caracter la fel de hotărît şi de bine conturat în toate cele trei provincii literare româneşti, fiind întrucîtva mai atenuată în Moldova (unde predispoziţia spre subiectivitate constituie o realitate în bună măsură tradiţională, moldovenii fiind în chip structural lirici), dar deosebit de concludentă, în schimb, în Muntenia (unde evoluţia de la subiectiv la obiectiv s-a produs, spune criticul, „pe latură psihologică") şi, mai ales, în Ardeal

(unde această orientare s-a impus cu precădere „în latura sa socială și sub formă realistă").

Teza lovinesciană a evoluției „de la subiectiv la obiectiv" — ca direcție definitorie pentru romanul modern — reprezintă, după părerea noastră, unul dintre cele mai eronate diagnostice literare puse de marele critic român, de-a lungul întregii sale cariere. Majoritatea cercetătorilor (atît contemporani cu Lovinescu, cît și din epocile mai noi) ajung la o concluzie total diferită (și mult mai adevărată). Sensul real de evoluție a poeziei epice românești — în acord cu drumul urmat de romanul european în perioada modernismului tîrziu — pare să fie, dimpotrivă, acela de trecere „de la obiectiv la subiectiv". S-a văzut care au fost argumentele lui Camil Petrescu în acest sens: vorbind despre caracterul anacronic al „vechii structuri", raționalistă și obiectivă, el întrezărea configurarea promițătoare a unei „noi structuri", care — atît în filosofie, cît și în științe — „se înfățișează sub semnul covîrșitor al subiectivității, în locul obiectivității" [127].

Mărturiei lui Camil Petrescu îi putem adăuga, între atîtea altele, și pe cea a lui Anton Holban, care, într-un articol din 1935, considera că „o trăsătură esențială a timpului actual este subiectivismul" [128].

Cea mai importantă desfășurare, pe linia aceasta, a subiectivizării structurilor sale, s-a produs, în romanul românesc al celui de al doilea modernism, sub impulsul și considerabila influență a lui André Gide. Extrem de receptivi s-au arătat romancierii români din perioada interbelică mai cu seamă la sugestiile anti-formaliste dezvoltate de romanul gidean, pentru care expresia subiectivității în artă este cel mai adesea falsificată, contrafăcută, prin acțiunea îndeosebi a unor legi formale ale operei. Criza comunicării este văzută, prin urmare, de André Gide, la un alt nivel decît cel al cuvîntului, la nivelul unui limbaj secund (sau al unui sistem modelator secund): acela al „artei". Pornind de la inadecvarea adîncă dintre principiul inefabilei subiectivități, pe de o parte, și logica formelor romanești, pe de alta, André Gide preconizează, în ultima analiză, o specie de anti-artă (sau de anti-roman).

Se poate spune că directiva gideană care s-a bucurat de cea mai largă popularitate în spațiul literar românesc a fost aceea legată de norma „spontaneității" discursului romanesc. Textele narative ale lui André Gide tind, după cum se știe, să păstreze caracterul unei confesiuni fruste, lipsită de orice preocupare de „artă", atît în construcție, cît și în stil. Literatura lui Gide pretinde a se alimenta în exclusivitate din resursele nesfîrșite ale spontaneității, ale unei subiectivități nepăsătoare de canoanele frumosului. Tipul de operă pe care îl recomandă André Gide (după cum reiese din comentariile metaficționale din romanul *Les Faux-Monnayeurs*, 1925) e unul în care efortul de organizare artistică și de respectare a unui cod al genului să fie redus la minimum; iată de ce Édouard va avea în vedere un roman mai degrabă fără *pattern*, un roman „care să nu aibă subiect". Autorul proiectatului roman ar urma să se ferească de orice fel de efort de prelucrare și de modelare a materiei epice brute: „Înțelege-mă; aș vrea ca acest roman să cuprindă totul. Nu vreau nici o tăietură de foarfeci, pentru a limita, aici mai degrabă decît acolo, substanța lui" [129].

Este locul, aici, să subliniem că — deși, în punctul ei de plecare, opera narativă a lui Marcel Proust se împărtășește din aceleași premise legate de o paradigmă a subiectivității inefabile — totuși, la acest nivel, al structurilor formale ale romanului, *À la Recherche du Temps Perdu* se reclamă încă de la o poetică a artefactului, ce contrastează puternic cu teza gideană a spontaneității. Romanul lui Marcel Proust — plecînd, cum spuneam, de la aceleași premise subiectiviste, ba, mai mult, acuzînd, în alt plan, fenomenul de criză a semnului lingvistic — nu va pune însă nici o clipă în discuție efortul artistic — de prelucrare, modelare și construcție — aplicat materialului epic. Dimpotrivă! Sînt bine cunoscute insistențele (mai cu seamă epistolare) pe care Marcel Proust le pune, în a atrage atenția asupra efortului constructiv ce a fost cheltuit, pentru scrierea romanului *À la Recherche du Temps Perdu*; opera aceasta — îi scrie el lui Paul Souday — „este cu atîta meticulozitate «compusă» [...], încît ultimul capitol al celui din

urmă volum a fost redactat imediat după primul capitol al celui dintîi volum" [130].

Exponent deopotrivă de semnificativ al modernismului literar tîrziu, André Gide se va separa însă energic de Marcel Proust, prin ofensiva atît de hotărîtă împotriva „artei", a convențiilor romanului, împotriva valorilor de artificialitate, reflectate atît în compoziție, cît și în stil. Această directivă anti-artă, promovată și impusă cu superioară consecvență de André Gide, avea să cîștige o excepțională popularitate în spațiul cultural românesc. Voga gidismului se va materializa astfel, intîi de toate, în înflorirea unor specii literare non-ficționale, ori în redefinirea codului romanului, în sensul unei valorizări a trăsăturilor de naturalețe și spontaneitate. În perioada interbelică, narațiunea literară tinde adeseori să îmbrace forma *jurnalului intim*. Un adevărat program în această direcție schițează Mircea Eliade, care denunță forma romanului ca pe o „lucrare confecționată" și recomandă, prin opoziție, forma jurnalului intim, căruia îi descoperă „o valoare omenească mai generală decît a romanului". Este de dorit — consideră, în continuare, Mircea Eliade — ca romanul să înfățișeze o experiență umană într-un mod cît mai autentic, „adică nealterat și fără «literatură»" ; or, adaugă autorul, orice operă „confecționată", orice produs al unui travaliu artistic nu va reuși niciodată să prezerve savoarea frustă a vieții [131].

Mircea Eliade nu este însă singurul romancier la care să putem întîlni o asemenea profesiune de credință în favoarea unei literaturi non-ficționale ; numeroși dintre colegii de generație ai romancierului și viitorului istoric al religiilor i se asociază în această repudiere a artefactului, a structurilor formale ale romanului, a convențiilor genului. Idealul spontaneității răzbate, de pildă, și dintr-o mărturisire de creație a unui alt romancier, Octav Șuluțiu ; iată o însemnare a acestuia, păstrată în jurnalul său intim, sub data de 2 august 1935 : „Astă seară reiau romanul *Far*. Am mare încredere în ce am scris pînă acum (42 de pagini). Dar în transcriere se va schimba mult. Mi-e teamă că stilul va fi cam artificial, cam forțat. Nu vreau însă *să fac frumos*. Ceea ce aș vrea e ca stilul să fie cît se poate de simplu, mai natural, chiar dacă e

un stil frumos. Adică să nu se vadă că e făcut (și cum e făcut)" [132].

O predilecție puternică pentru forma jurnalului romanesc sau — în orice caz — pentru un roman care să compulseze un material prin excelență biografic, se poate observa și la Constantin Fîntîneru sau Mircea Damian. Trebuie notat că, în ambele cazuri, se pleacă de la un concept al subiectivității de o relativă complexitate, în spiritul celor mai caracteristice tendințe ale celui de al doilea modernism. Astfel, naratorul din romanul *Interior* (1931) de Constantin Fîntîneru pare să ilustreze procesul de destrămare a structurilor organizate ale conștiinței și de imersiune în „straturile anarhice ale inconștientului arhetipal". În ceea ce îl privește pe Marin Dogaru, eroul lui Mircea Damian, din romanul *De-a curmezișul* (1935), complexitatea lui decurge mai curînd din refuzul de a-și asuma rolurile prescrise de societate ; Marin Dogaru este în chip structural un anarhist, un răzvrătit etern împotriva legilor și a ordinii sociale. Eugen Lovinescu găsea oarecare interes acestui tip literar, „al vagabondului incapabil de adaptare, dar nu resemnat ca eroii moldoveni, ci răzvrătit împotriva normei și a legalității, om fără profesie, făcîndu-le pe toate, călător fără bilet în trenurile țării și ale vieții, ros totuși de ambiția de a ajunge sfidînd" [133]. Această complexitate a psihismului individual (mai accentuată la C. Fîntîneru) se află, desigur, la originea unei opțiuni, atît într-un caz, cît și în celălalt, pentru o formă de discurs suplă, mobilă, infinit adaptabilă, care este aceea a jurnalului, transcriere imediată a unor experiențe.

Dar cea mai răsunătoare — și cea mai contagioasă, totodată — profesiune de credință în favoarea întoarcerii la „naturalețe", în favoarea unui roman „fără stil", a unei literaturi care să nu poarte pecetea „literarității", avea să vină din partea unui scriitor aflat altminteri în conul de influență al proustianismului (mai curînd decît al gidismului) : Camil Petrescu. Oricît de rodnic va fi fost, pentru Camil Petrescu, exemplul operei proustiene, orientarea anti-calofilă nu putea să-i fie indusă, după cum am arătat, de *À la Recherche du Temps Perdu* (operă atît de riguros „construită", aidoma unei „catedrale"), ci — mult mai plauzibil — de programul estetic gidean.

În romanul *Patul lui Procust* (1933), Camil Petrescu avea, astfel, să recurgă, în chip sistematic, la naratori neprofesioniști, motivîndu-și alegerea printr-un principiu al naturaleței și al autenticității discursului : „Am avut întotdeauna convingerea — și azi mai înrădăcinată decît oricînd — că «meseria», «meșteșugul» sînt potrivnice artei". Iar unuia dintre naratorii principali ai romanului (Doamna T.), autorul îi furnizează, drept unică și fundamentală recomandare, principiul sincerității liminare și al indiferenței față de convențiile și de codul literar al romanului, respectiv o preocupare doar de exactitate : „— Ei, nu zău, cum o să scriu ? Am simțit nevoia să devin categoric. — Luînd tocul în mînă, în fața unui caiet, și fiind sinceră cu dumneata însăți pînă la confesiune [...]. Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie" [134].

Se cuvine totuși subliniat faptul că, dacă în cadrul gidismului teoretic există o tendință vădită de a adopta punctele de vedere cele mai radicale, într-o ordine a practicii literare propriu-zise vechea prejudecată a formei își mai spune încă, în multe cazuri, cuvîntul. Oricît de îndîrjită ar fi, la romancierii români ai anilor '30, voința de simplă referențialitate a limbajului, este tot atît de limpede și faptul că ei nu se pot lipsi de un minim de organizare formală. Încît se poate întotdeauna depista o preocupare de ultimă instanță de a asigura romanului o oarecare unitate de semnificație. Un asemenea scrupul artistic liminar își face, de pildă, simțită prezența și într-un roman supra-îmbibat de spiritul gidismului, cum este *Isabel și apele diavolului* (1930), al lui Mircea Eliade ; romanul este, în esență, o transcriere, în stilul însemnărilor de jurnal, a unor varii experiențe pe care le trăiește un tînăr doctor, transpus într-un spațiu geografic și cultural exotic (India). Scriitorul simte însă finalmente nevoia de a se înălța mai presus de aceste trăiri disparate și discontinue ale doctorului, înscriindu-le într-o poveste unitară despre înfrîngerea unui blestem inițial al sterilității spirituale. Efortul acesta de structurare a unui subiect, a unei povești globale, ne vorbește

în chipul cel mai convingător despre persistența, în cazul lui Mircea Eliade, a unei prejudecăți a formei.

Observații asemănătoare ar putea fi făcute și în legătură cu romanul *De două mii de ani* (1934), al lui Mihail Sebastian ; și această narațiune se constituie ca un jurnal de experiență, ca o suită de însemnări zilnice ale unui tînăr evreu din România, care transcrie anumite experiențe intelectuale și politice decisive, trăite de el de-a lungul anilor '20 sau '30. Palpitantă prin fiecare notație de detaliu, cartea lui Mihail Sebastian plătește, pînă la urmă, la rîndul ei, tribut acelei prejudecăți a coerenței formale, încît tribulațiile naratorului dobîndesc sensul superior al unei progresive cuceriri a simplității, iar fraza finală a romanului are să sune asemeni unei concluzii : „Iată, aici ni se despart drumurile : ești ceea ce mereu am visat să fiu — un lucru simplu, curat și calm, cu o inimă egal deschisă tuturor anotimpurilor" [135].

Se pare totuși că această prejudecată a formei era mult prea adînc înrădăcinată în conștiința romancierului modern, pentru a spera într-o spulberare rapidă a ei. De acțiunea acestei prejudecăți nu a fost cruțat pe de-a-ntregul nici chiar Gide însuși, în unele momente de intimitate, după cum stau mărturie însemnările lui de *Jurnal* (1939, 1954). André Gide urăște de fapt dispersiunea, după cum reiese și dintr-o însemnare din 17 mai 1907 : „Iată-mă pradă oricăror porniri nemărturisite — de curiozitate, de vanitate... pradă tuturor resorturilor mărunte și fără nume pe care le țineam de obicei înlănțuite și încovoiate, dar pe care, la mine, o slăbiciune nervoasă le lasă uneori să izbucnească... Pe scurt, o stare de anarhie deplină". Acestui fenomen de împrăștiere, scriitorul îi opune prejudecata formei, o acută nevoie de „concentrare" : „O după-amiază încă foarte împrăștiată, dar nu neinteresantă. Nu mai are rost să notez tot ce-am făcut și cu cine m-am întîlnit. Trebuie să însemn aici nu împrăștierile, ci «concentrările» mele" (1 febr. 1907). Atitudinea predilectă a romancierului nu pare să fie aceea de abandon, ci, dimpotrivă, una a „construirii" propriei ființe ; de unde și îndemnurile repetate de „a-și lua în mînă propria ființă", de a se aduce sub control : „urgentă nevoie să mă iau din nou în mîini" (1912) ; „nu mai am timp de pierdut ; trebuie să-mi dau bine seama

de asta și chiar de mîine să mă iau în mîini" (3 martie 1916) ; „dorință apăsătoare de a mă relua în mîni" (1 sept. 1928) etc. (Pentru toate aceste citate, am folosit ediția românească : *Jurnal*. Pagini alese. 1889—1951. Prefață, traducere și note de Savin Bratu, Buc., Ed. Univers, 1970).

Tirania acestei prejudecăți a formei subminează, așadar, din adîncuri, programul modernist de reformare radicală a discursului romanului ; pentru a triumfa efectiv asupra acestei prejudecăți, romanul va mai trebui să aștepte, pînă cînd va fi instituită noțiunea de „text". Dar, o dată cu aceasta, se pătrunde într-o altă etapă, aceea a post-modernismului.

3. Între „cvasi-transcendentaliile" pe care le introduce epoca modernă, și în funcție de care se definește *epistema* lumii occidentale, Michel Foucault menționează (alături de Limbaj, ale cărui relații cu subiectivitatea le-am explorat în paragraful precedent) și Munca : „Gîndirea care ne este contemporană și care [...] se află încă puternic dominată [...] de obligația colectivă [...] de a deschide un cîmp transcendental subiectivității și de a constitui [...] aceste cvasi-transcendentalii, care sînt pentru noi Viața, Munca și Limbajul" [13].

De fapt, noutatea esențială pe care o aduce cu sine civilizația celui de Al Doilea Val, civilizația de tip industrial, constă în reelaborarea conceptului tradițional de Muncă sub forma unui concept al Producției.

Printre trăsăturile ce definesc sistemul de producție al erei industriale, Alvin Toffler enumeră și specializarea, trăsătură prin care societatea celui de Al Doilea Val a înlocuit pe producătorul „bun la toate", printr-un producător ce nu știe să facă decît un singur lucru, dar cu maximum de eficiență : „Al Doilea Val a înlocuit țăranul bun la toate, cu specialistul îngust dar pretențios și cu muncitorul care repetă mereu aceeași operație, după modelul lui Taylor".

Această tendință de specializare — simptomatică pentru industria timpurilor moderne — reflectă, în linii generale, creșterea considerabilă în complexitate a fiecărui segment din cadrul fluxului de producție, segmente care încep să reclame — în temeiul tocmai al noii lor com-

plexităţi — statutul unor profesii de sine stătătoare. Fapt observat cu sagacitate de Alvin Toffler, în studiul amintit: „Tot felul de categorii profesionale, de la bibliotecari la vînători, au început să reclame dreptul de a se numi profesionişti şi puterea de a stabili standarde, preţuri şi condiţii de admitere în specialităţile lor". Transformarea simplei munci specializate într-o profesie în înţelesul deplin al cuvîntului ar putea fi prezentată în fond ca o trecere de la o muncă de calificare minimală, la munca de înaltă calificare (constînd atît într-o serie de abilităţi manuale specifice, cît şi din anumite „cunoştinţe de specialitate", avînd nu o dată un pronunţat caracter ezoteric, după cum subliniază acelaşi Alvin Toffler: „Ori de cîte ori s-a ivit posibilitatea pentru un grup de specialişti să monopolizeze cunoştinţe ezoterice şi să ţină nou-veniţii în afara domeniului lor, au apărut profesiuni" [137].

Nu încape nici o îndoială că, între muncile specializate care aspiră cel mai mult, în cadrul societăţii de tip industrial, să-şi cucerească un statut de profesie, se numără şi munca literară. Iar unul dintre romancierii care au luptat cu tot dinadinsul pentru a conferi scrisului demnitatea unei profesiuni a fost Liviu Rebreanu. Într-un interviu acordat (în 1935, cînd împlinea vîrsta de 50 de ani) revistei *Facla*, Liviu Rebreanu făcea un bilanţ al luptei şi al campaniilor sale literare din ultimii 25 de ani, apreciind că izbînda cea mai însemnată ar fi constituit-o spulberarea unor prejudecăţi obşteşti privitoare la munca scriitorului şi impunerea acesteia drept „profesie principală", de acelaşi rang deci cu orice altă ocupaţie productivă. Începutul a fost destul de greu, arată Liviu Rebreanu: îndeletnicirea literară era privită de cei mai mulţi nu atît ca o meserie, cît ca o ocupaţie amatoristică, ce n-ar necesita aşadar calificare similară profesiilor productive: „Adică 90 la sută din scriitori făceau diletantism, iar scrisul era un lux pentru bucuria exclusivă a celor sătui. Din cauza aceasta era într-o permanentă tînjală şi era firesc să fie astfel, cu toate că generaţia noastră, ajutată de *Viaţa Românească*, susţinea că scrisul este o meserie şi din moment ce inspiraţia s-a terminat, opera de creaţie devine o marfă" [138]. Cîtă amăgire era în această apreciere — este o altă problemă;

ceea ce merită să reţinem vizează doar inflexibilitatea cu care Liviu Rebreanu a luptat pentru înfăptuirea unei utopii tipice pentru mentalitatea, de fapt, a unui modernism timpuriu.

O dată cu cristalizarea celui de al doilea mdernism — care, în concepţia noastră, este expresia unei viguroase disocieri de structurile civilizaţiei de tip industrial, faţă de „spiritul burghez", în general —, o dată cu această generalizare a muncii de fabrică asupra tuturor celorlalte tipuri de muncă, redefinindu-le ca Producţie, ocupaţiile creatoare din sfera culturală au început să-şi afirme trăsăturile lor de specificitate. Asistăm acum la o încercare de elaborare a unei noi tipologii a muncii, luîndu-se ca punct de plecare cunoscuta antinomie (pusă în circulaţie de şcoala sociologică neoromantică, prin O. Spengler, H. Keyserling sau L. Klages) dintre *civilizaţie* şi *cultură*. În ceea ce priveşte procesul de producţie din sfera civilizaţiei, acesta este pus de majoritatea comentatorilor în seama inteligenţei tehnice, în vreme ce creaţiile culturale şi-ar avea principiul în suflet, adică într-o totalitate ce înglobează deopotrivă şi factorul vital al inconştientului, ceea ce este de natură să imprime produselor culturale pecetea unor categorii stilistice de adîncime.

Să menţionăm însă faptul că Lucian Blaga consideră oportun să nuanţeze discuţia în jurul termenilor antinomici de civilizaţie şi cultură, afirmînd — în *Geneza metaforei şi sensul culturii* (1937) — că şi produsele civilizaţiei tehnice, cu toate că sînt opere în exclusivitate ale intelectului, vor fi şi ele modelate de categoriile stilistice de adîncime, dar această împrejurare este pusă în exclusivitate pe seama unor presiuni exercitate de structurile culturii asupra celor ale civilizaţiei : „Aprofundarea atentă a condiţiilor civilizaţiei ne face să conchidem că aspectele *stilistice* pe care le manifestă sînt efectul unui simplu reflex [...]. «Civilizaţia» acceptă această situaţie debitoare, numai sub ploaia de răsfrîngeri a «culturii»"[139].

Dar, chiar şi aşa, civilizaţia se opune totuşi culturii — crede Lucian Blaga —, prin faptul că, în sfera creaţiei tehnice, munca nu se avîntă spre un orizont al misterului, în vreme ce, în sfera culturii, munca ar avea drept finalitate inconfundabilă tocmai adîncirea, prin metafo-

ră, a misterului : „Toate aceste fapte de civilizaţie poartă, desigur, la fel cu creaţiile de cultură, o pecete *stilistică*; le lipseşte însă celălalt aspect : *metaforicul*"[140].

Iată de ce, a adopta conceptul „timpuriu" al muncii, modelat în funcţie de trăsăturile procesului de producţie industrial, înseamnă, pentru scriitorii din perioada modernismului tîrziu, a sacrifica specificul însuşi al creaţiei literare.

Între trăsăturile modelului „burghez" al muncii, una va intra cu deosebire în colimatorul discuţiilor polemice, dînd ocazie unor noi precizări şi disocieri. Este deplînsă, astfel, o anume influenţă a paradigmei producţiei industriale, care a dus la afirmarea unei creativităţi dirijate în întregime de conştiinţă, a unei creativităţi ţinută aşadar sub control şi ghidată pas cu pas de un intelect mereu în gardă. Avem de fapt de-a face cu o creativitate dublată, după cum se poate constata, de o funcţie critică. Dar, în opinia romancierilor celui de al doilea modernism, acest tip de creativitate se dovedeşte în ultima analiză a fi cu totul contra-productiv, împingînd creaţia literară spre criză. Soluţia este văzută în regăsirea unor atribute ale entuziasmului creator, stare în măsură să descătuşeze, să pună în libertate puterile năvalnice ale instinctului, ale vieţii. Suprimarea funcţiilor critice ale conştiinţei devine astfel condiţia indispensabilă pentru depăşirea crizei, pentru regăsirea izvoarelor autentice ale creativităţii.

Principiul entuziasmului este tratat în numeroase cazuri ca un principiu al „extazului" (sau al „ek-staziei"), adică al ieşirii artistului din sine însuşi şi al contopirii sale organice cu puterile vitale ale cosmosului. O atare accepţiune poate fi întîlnită de pildă la Ludwig Klages, care vorbeşte despre nostalgia omului modern, despre „setea lui arzătoare de acea ruptură de echilibru pe care cei vechi au numit-o extaz, elanul ieşirii din sine însuşi, care l-ar arunca din nou, pentru o clipă măcar, în torentul etern al Devenirii vitale" [141].

Alţi autori descriu fenomenul entuziasmului în strînsă legătură cu conceptul (deopotrivă socratic şi goethean) al „demonicului", definit ca o putere cosmică impersonală, ce ia în stăpînire sufletul artistului, purtîndu-l spre mărețe fapte creatoare, practic fără ştiinţa şi nici meritul

acestuia. O discuţie aprofundată asupra „demonicului" întreprinde Lucian Blaga, într-o lucrare *(Daimonion)* din 1926 (respectiv 1930). La Socrate — arată Lucian Blaga — Demonicul se identifică cu „acel glas lăuntric, noi am spune de dincolo de conştiinţă, care în momente hotărîtoare te opreşte de la anumite fapte" [142]. Dacă demonul socratic era un geniu esenţialmente „al restricţiunii", el devine la Goethe „o putere magică, un duh pozitiv al creaţiei, productivităţii, al faptei" [143]. Adeziunea lui Blaga pare să meargă în sensul accepţiunii goetheene, pentru care demonicul „e o putere, căreia nu-i rezistă nici individul în care izbucneşte, nici mulţimea docilă care îl înconjură pe acesta. Demonicul lucrează, în mare parte, în întuneric, «inconştient», dar cu atît mai distrugător de zăgazuri. Cît timp privim lucrurile cu ochi pozitivist, suntem desigur obligaţi să afirmăm că demonicul lucrează în oameni ca o putere imanentă. Goethe însă, urmîndu-şi fără şovăire înclinările mitizante, atribuie demonicului şi oarecare transcendenţă, aceasta îndeosebi fiindcă oamenii pătrunşi de demonie se comportă realmente ca nişte *posedaţi* de o putere ce-i depăşeşte" [144].

Într-un fel sau într-altul, tendinţa de bază a celui de al doilea modernism constă, prin urmare, în a descrie munca artistului şi a scriitorului ca prezentînd importante analogii şi trăsături comune cu creativitatea cosmică în totalitatea ei. Un astfel de model al muncii, de factură prin excelenţă organicistă, este tipic de fapt pentru societăţile de structură arhaică, preindustriale, încît cel de al doilea modernism poate fi privit, pe această latură, ca o mişcare de restauraţie.

O confruntare a celor două modele ale muncii artistice şi literare (conştiinţă critică vs. entuziasm organic; respectiv paradigma industrială vs. paradigma arhaică) poate fi aflată şi în unele comentarii eseistice ale lui Thomas Mann, cu o semnificativă insistenţă asupra aspectului de non-productivitate ce caracterizează prima cale, cea a reflexivităţii şi a chibzuinţei. Pentru Thomas Mann, compozitorul Richard Wagner, de pildă, ilustrează un foarte ciudat amestec de trăsături aparţinînd celor două modele ale muncii; în operele marelui muzician, se întîlnesc, astfel, „pe lîngă lucruri care poartă pecetea inspiraţiei şi a extazului orbesc euforic (trăsătură ce

ține așadar de creativitatea inconștientului), și „atît de multe elemente adînc și spiritual gîndite, pline de aluzii rațional țesute" (elemente ce țin, evident, de reflexivitate și calcul). Admirația lui Thomas Mann se va îndrepta, în chip semnificativ, nu în direcția căii „burgheze", a „mersului înțelept de pitic", pe care îl presupune hipertrofia lucidității și a reflexivității, o „extraordinară inteligență", ci spre „extremismul neburghez" al firii creatorului, spre creația „prin transă ori prin mijloace demonice" [145].

Aceeași îmbinare de trăsături aparținînd celor două modele antinomice ale muncii sînt surprinse de Thomas Mann și la Goethe, care, în anumite împrejurări, manifestă o „trăsătură de precauție și încetineală, o răbdare a gestației (ce) nu pot fi separate de geniul său" [146], pentru ca, în altele, să vădească o tendință spre „exaltare", o atitudine de „discreditare a formei", o „afirmare a haoticului", ce așază creația sub un regim al instinctului și al organicității [147]. În opinia lui Thomas Mann, doar cea de a doua cale poartă însemnele rîvnite ale adevăratei fecundități.

Opoziția dintre cele două modele ale muncii devine una din temele capitale ale romanului *Doctor Faustus* (1947), text cu valoare programatică pentru căutările și soluțiile celui de al doilea modernism. Problema este abordată aici, pentru prima oară, în legătură cu cea de a doua conferință *(Beethoven și fuga)*, din faimosul ciclu de patru prelegeri ținute de Wendell Kretzschmar la Kaisersaschern. Conferențiarul evocă aici două stadii istorice din evoluția artei, vorbind mai întîi despre *epoci de cult* (în cadrul cărora muzica era integrată unui ansamblu liturgic) și despre *epoci de cultură* (corespunzînd unui proces de secularizare a artei, de „separare a ei de serviciul divin"). Prin intrarea ei într-o asemenea *epocă de cultură*, muzica avea să-și piardă însă (așa cum glosează Adrian Leverkühn) una din trăsăturile ei cele mai productive, *naivitatea* („ceea ce ne lipsește este tocmai asta, naivitatea"), creația dobîndind pe această nouă treaptă (care e „treapta civilizației") un caracter prin definiție conștient, reflexiv. Oricum, transformarea ce are loc (înălțarea de la „naivitate" la reflecție) conferă muncii creative (după părerea lui Kretzschmar, dar și a

lui Adrian) un aspect chinuitor de contra-productiv, după cum o atestă şi apariţia lui Beethoven, în uşa camerei sale, pe vremea cînd lucra la *Missa*: „Uşa se deschise brusc şi în prag apăru Beethoven — şi în ce hal? Cum nu se poate mai groaznic! Cu îmbrăcămintea în dezordine, cu faţa răvăşită de te înspăimînta, cu ochii iscoditori, dar absenţi, năuci [...], făcînd impresia că ar fi ieşit dintr-o luptă pe viaţă şi pe moarte cu toate spiritele rele ale contrapunctului" [148].

Cele două modele ale muncii sînt luate din nou în discuţie, în cursul dramaticei întrevederi dintre Adrian Leverkühn şi Diavol. Întîlnirea are loc într-un moment în care Adrian sesiza întreaga amploare a fenomenului de sterilitate ce afecta arta modernă, fenomen provocat de calea pe care creativitatea înţelegea să o urmeze, şi care era aceea a „înţelepciunii" şi a „criticii dizolvante". Depăşirea crizei este văzută de romancier printr-o reîntoarcere la simplitate, la elementar, la spontaneitate, printr-o regăsire a „barbariei" rodnice din începuturile culturale. Promisiunea pe care Diavolul i-o face lui Adrian, în scena pactului, vizează tocmai recuperarea puterilor uitate ale „entuziasmului": „Cine mai ştie astăzi, cine mai ştia chiar în evul clasic ce-i aceea inspiraţie, ce-i aceea autenticul, străvechiul, primitivul entuziasm, entuziasmul nevătămat de nici o critică, de nici o chibzuire paralizantă, de nici un control ucigător al raţiunii — cine mai ştie ce-i aceea divinul extaz? [...] Dacă diavolul detestă ceva, dacă există în toată lumea asta ceva care nu poate să înghită, e critica dizolvantă. Ceea ce vrea, ceea ce promovează el e tocmai triumful împotriva ei, nechibzuinţa irupînd strălucitoare" [149].

Arta şi romanul celui de al doilea modernism manifestă aşadar o foarte puternică aprehensiune pentru paradigma „burgheză" a muncii (caracterizată prin conştiinciozitate, efort răbdător, înaintare prudentă şi „cu pas de pitic"); creaţia este văzută deci mai puţin ca *producţie*, şi — într-o măsură copleşitoare — ca extaz şi descătuşare irepresibilă a instinctului artistic.

4. În sfîrşit, cea de a treia clasă de „cvasi-transcendentalii" în funcţie de care se defineşte pe sine subiectivitatea, în cadrul celui de al doilea modernism, este

aceea a Vieţii. Scriitorii secolului al XX-lea pornesc îndeobşte de la un concept dinamic al Vieţii, modelat în multe privinţe de doctrina bergsoniană a „duratei". Conform acestor vederi, Viaţa se înfăţişează esenţialmente ca devenire, ca mobilitate inepuizabilă, într-un cuvînt, ca *mişcare* ce izvorăşte din sine însăşi.

În această privinţă, conceptul modernist al Vieţii se opune întru totul conceptului burghez, caracterizat printr-o anumită înclinaţie spre stabilitate, printr-o accentuare a elementelor de trăinicie şi imobilitate, printr-o puternică reticenţă în faţa schimbărilor. Această paradigmă burgheză a Vieţii are de altminteri rădăcini economice dintre cele mai evidente: spiritului burghez îi este propriе, în această sferă, o tendinţă de capitalizare a bunurilor şi de consolidare a proprietăţii, o tendinţă de a exercita un control cît mai strîns asupra structurilor economice, precum şi asupra celor sociale, o atitudine precaută faţă de forţele necunoscute ale vieţii. Tipică pentru „frica de viaţă" a burghezului este încercarea lui de a se refugia într-o anumită aparenţă, doar, a vieţii, care poate îmbrăca forme dintre cele mai variate, dar care să aibă funcţia de a-i alimenta un sentiment de securitate şi confort.

Acest reflex — de a prefera vieţii doar aparenţa ei — nu este, la drept vorbind, unul în exclusivitate burghez, ci al individului slab dintotdeauna. Friedrich Nietzsche îl descoperea încă la grecul epocii clasice, al epocii homerice, la care surprindea aceeaşi fereală în faţa „ororilor existenţei", precum şi reacţia de a locui în nişte iluzii liniştitoare: „Acum parcă s-ar deschide în faţa noastră muntele fermecat, Olimpul, şi îi vedem rădăcinile. Grecii cunoşteau şi simţeau spaimele şi grozăvia existenţei. Pentru a putea suporta viaţa, trebuiau s-o mascheze prin creaţia onirică olimpiană" [150]. Ceea ce îl individualizează pe burghezul epocii moderne sînt numai formele specifice sub care se înfăţişează, pentru el, aceste „simulacre" ale vieţii. Una dintre formele cele mai frecvente este aceea a adăpostirii în dosul unui paravan al habitudinilor.

Modernismul tîrziu se distinge, pe această latură, tocmai prin promovarea unei filosofii a refacerii contactelor directe cu viaţa, ceea ce presupune, întîi de toate, o des-

trucție a simulacrelor vieții, o luptă împotriva falselor structuri cu ajutorul cărora este disimulat fenomenul existenței. Personajul reprezentativ pentru cel de al doilea modernism devine, în acest sens, individul care „tulbură" existențele tihnite, care face să se clatine reperele stabile, punctele de sprijin, lăsîndu-i pe oameni fără nici o apărare în fața năvalnicei vieți.

Literatura în care vom întîlni figurile cele mai interesante de asemenea adversari ai ordinii instituite (indivizi al căror comportament dobîndește, nu o dată, trăsături anti-sociale, tendința specifică fiind aceea de a refuza rolurile și de a adopta stilul out-siderului sau al vagabondului) este, din nou, cea gideană, a cărei influență asupra romanului românesc a fost, și pe această latură, considerabilă. Una din contribuțiile majore ale literaturii gideene, în procesul de asimilare a unui model al non-conformismului, a constituit-o pledoaria sa pentru plecări, pentru ruptura de tot ceea ce începe să te lege, pentru un exercițiu de disponibilitate. Lecție ce nu a rămas fără ecouri, în spațiul cultural românesc ; avem în vedere, în speță, vasta operație de de-sentimentalizare a romanului românesc interbelic, ce se înscrie — sub inspirație gideană — pe coordonate ale trăirismului. Evident că gidismul nu poate fi considerat drept factorul exclusiv care să fi contribuit la o astfel de evoluție ; un rol cel puțin la fel de important îl va fi avut, nu încape îndoială, și „noul umanism", preconizat de Giovanni Papini, scriitor pentru care romancierii români ai anilor '30 au nutrit o vie admirație. Nu e mai puțin adevărat însă că personajele unor romane gideene (Lafcadio Wluiki, din *Pivnițele Vaticanului*, 1914, ori Michel, din *L'Immoraliste*, 1902) au oferit exemple dintre cele mai molipsitoare pentru un sine ce se vrea eliberat de atașamente sentimentale.

Sub acest raport, personajele care — în romanul românesc interbelic — se situează în cea mai pură tradiție gideană sînt, cu siguranță, cele ce populează narațiunile lui Mircea Eliade. În *Întoarcerea din Rai* (1934), de pildă, atît Pavel Anicet, cît și David Dragu trăiesc o foarte vie obsesie a disponibilității, pe care ei o văd însă amenințată de legăturile sentimentale în care sînt prinși ; iată în ce termeni înțelege David Dragu să exor-

cizeze înrobirea sentimentală : „Mie îmi place ce faci tu : iubești fără să-ți pese, faci dragoste și bună ziua cucoană ; tu nu ești sentimental, tu ești cel mult un afemeiat vulgar, căruia îi place posesiunea a cît mai multe femei [...] Într-un anumit sens, tu ai despre dragoste aceeași concepție pe care o are și Emilian, și pe care, îți spun drept, o apreciez enorm. Emilian crede că singura dragoste perfectă este cea a prostituatelor : numai ele nu te angajează la nimic : actul, plata și la revedere. Tu nu ai complicații sentimentale, tu nu suferi drame pasionale" [151].

Aceeași nevoie de dezangajare sentimentală și de refacere a disponibilității o vom regăsi la Alexandru, unul dintre personajele romanului *Huliganii* (1935), carte pe care scriitorul o prezintă, de altminteri, drept „episodul al doilea din ciclul *Întoarcerea din Rai*" ; ca și David Dragu, Alexandru mărturisește aceeași oroare față de marile angajamente pasionale : „Mi-e groază de orice complicație sentimentală, de acele orori fără sens. Mă interesează cu totul altceva în viață. În ceea ce privește iubirile sufocante, apăsătoare..." [152].

Principiul disponibilității îmbracă la André Gide, ca și la romancierii din descendența sa, și alte forme, între care aceea a dorului de aventură, a gustului de a părăsi locurile devenite familiare, a curiozității pentru orizonturile încă necercetate ; toate acestea trebuind să triumfe asupra înclinației (specific burgheze) de a se „înrădăcina". Este locul, din nou, să precizăm că asemenea îndemnuri au putut fi cu siguranță induse scriitorilor români și de romanul lui Giovanni Papini, *Un om sfîrșit* (1912), roman extrem de popular în perioada dintre cele două războaie mondiale. Există numeroase amănunte (motivul „ispitirii", de pildă) care ne trimit cu gîndul la o tradiție de sorginte mai degrabă gideană. Aversiunea tipică a literaturii lui André Gide față de eșuarea vieții, fie din pricina lipsei de cutezanță, fie din aceea a nevoii de înrădăcinare, această adîncă repulsie, așadar, pentru simulacrele vieții este în chip superior ilustrată, în spațiul cultural românesc, de personajele lui Mircea Eliade ; prin reacție față de imobilismul burghez, doctorul (din romanul *Isabel și apele diavolului*, 1930) dezvoltă o adevărată pedagogie a aventurii. Îndemnul

de care ascultă în esență doctorul este acela de a destabiliza viețile: „Aceeași ispită de a turbura, de a strecura îndoieli, de a chema conștiința libertății într-o existență [...] stupidă" [153]. Mînat de un astfel de demon, al „coruperii", doctorul se va strădui, mai întîi, să stîrnească în cumpătata Leanor un gust al non-conformismului („un sclipăt", „o nebunie", „un mister"). Ulterior, el va purcede cu hotărîre la „ispitirea" lui Tom, luptînd pentru a-l determina „să părăsească orașul pentru lume".

În sfîrșit, principiul disponibilității își găsește un teren fericit de afirmare și în planul nesocotirii convenientelor sociale. În romanul lui Mircea Eliade, *Huliganii* (1935), elementele acestea ale unei conduite anti-sociale îmbracă forma, întotdeauna provocatoare, a „huliganismului"; o lămuritoare profesiune de credință, în această direcție, rostește Alexandru: „Ți-am mai spus că nu mă intimidează nici o etichetă, adică nici un șantaj. Eu sînt și rămîn așa cum vreau eu să fiu. Pot călca orice lege, în afară de legea ființei mele, pe care n-o cunosc decît eu... Dar nici un șantaj nu poate avea priză asupră-mi. Nu mă las șantajat nici de milă, nici de prietenie, nici de morală, nici de cuvîntul dat [...]. Eu am trecut de mult peste asemenea superstiții. Am zvîrlit de mult vechiturile aceste peste bord" [154].

Elemente concludente ale unei conduite non-conformiste au fost recunoscute și în legătură cu unele personaje ale lui Mihail Sebastian; Buță, de pildă, este — în *Orașul cu salcîmi* (1935) — un adolescent cu viguroase manifestări de sfidare socială (distracția lui principală constă în a sustrage cărți, de sub privirile inutil vigilente ale librarilor).

Ecouri ale unei morale gideene a disponibilității pot fi surprinse pînă foarte tîrziu, chiar și în romane ale anilor '50, cum este *Străinul* (1955), al lui Titus Popovici; reacțiile tipic gideene de „scandalizare" a societății vor fi însă absorbite aici de un tip de comportament mult mai complex, ce va avea să se specifice drept „atitudine revoluționară". Dar aluviunile gideene mai sînt, totuși, ușor de recunoscut, mai cu seamă în atacurile pe care Andrei Sabin le îndreaptă împotriva ipocriziei sociale (împotriva, de fapt, a „rolurilor"). Iată ce notează eroul, în jurnalul său intim: „Ipocrizia mă scîrbește mai mult

decît orice. E un chin pentru mine să vorbesc la ora de religie despre Dumnezeul unic în trei ipostaze, fără să strig că eu nu cred în toate astea"[155].

Refugiul din fața vieții, refugiul în anumite simulacre ale vieții îmbracă însă deopotrivă și forma (care, iarăși, nu caracterizează numai spiritul burghez) a adăpostirii în ordinea ierarhică a sistemului social. Ceea ce constituie în fond un mijloc de impersonalizare.

Soluțiile oferite de romanul celui de al doilea modernism sînt pe această latură, ca și mai înainte, în chip esențial distructive; ceea ce se urmărește este o resubiectivizare a existenței, concept pe care Alexandru Ivasiuc l-a denumit cu termenul de „radicalizare".

În nuvela *Corn de vînătoare* (1972), spiritul „radical" este tînărul Mihai, nobil ereditar de Giulești; ceea ce-și propune el, dintru bun început, este să trăiască „în afara" sistemului, ascultînd de o relație imediată cu realitatea. Speră că o astfel de evadare din sistem ar fi cu putință printr-o intrare a lui în viața monahală, adică într-un spațiu al credinței vii; dar, curînd, are să descopere că s-a înșelat, că — și aici — puterea aparține tot sistemului: „Viața severă, monahală, cu regulile ei de fier, îi amintea aproape ritmul sigur al mișcării turmelor și al schimbării anotimpurilor. Viața oamenilor în străvechea instituție a bisericii se aseamănă naturii, oamenii trudind și suferind să se șteargă, așa cum se știu șterge pomii în pădure și ierburile pe cîmp"[156]. Pînă la urmă, dorința de putere a lui Mihai nu are atîta tărie încît să nesocotească și să eludeze sistemul, să se valideze „în afara" acestuia; eroul devine cancelar al coroanei și luptă tocmai pentru o consolidare a „ierarhiilor" feudale, pentru ca „ordinea să fie instaurată definitiv în principat"[157]. Mihai mai cunoaște însă fugare momente cînd iese victorios nu datorită sistemului, ci prin el însuși, ca, de pildă, în clipa scurtă cînd — în timpul celei de a doua vînători — se produce un început de rebeliune a nobilimii: „Era o nespusă plăcere în gustul sărat al fricii pe care-l simțea din nou pe limbă, era din nou *el*, cel ce nu se numea pe sine, împotriva tuturor celorlalți, conștient că este el pînă la ultimul mădular. Voință și hotărîre, imbold la acțiune iute. Ca să fie, trebuie acum cu adevărat, nu prin titlurile sale,

să fie deasupra tuturor, pentru că numai deasupra se poate supraviețui" [158].

Aceeași înstrăinare de viață, printr-o locuire în mecanismele puterii și în structurile ierarhice ale societății, se poate observa la un alt personaj al lui Alexandru Ivasiuc: Ion Marina, din *Cunoaștere de noapte* (1969). Produs desăvîrșit al mecanismelor puterii, Ion Marina apare însă, deopotrivă, și ca victimă a acestora, în sensul unei puternice „abstractizări" lăuntrice. Ceea ce este ilustrat mai cu seamă prin reacțiile pe care el și le descoperă într-o situație „aberantă" față de cursul altminteri neschimbat al vieții lui, o situație ce nu mai ține de angrenajele puterii, ci mai degrabă una de imediatețe a raporturilor cu viața. Este vorba, mai exact spus, de vestea dramatică pe care o primește Ion Marina, la un moment dat, în legătură cu boala incurabilă de care ar suferi soția lui, Ștefania: „Acum" — îi comunică medicul sentința necruțătoare — „cel mai important lucru este starea psihică a bolnavei, să nu fie împinsă spre disperare. Încolo, nu mai e nimic de făcut. Trebuie menținută așa, să se simtă cel puțin bine, măcar pînă nu apar durerile. Să i se spună că totul va decurge bine, că nici măcar nu e nevoie de operație, așa cum s-a crezut la început. A fost o greșeală și lucrurile se vor aranja de la sine" [159]. Readus, cu atîta brutalitate, pe un teren al omenescului și al sensibilității, Ion Marina va afla despre sine — nu fără stupoare — că nu mai are capacitatea de a conferi evenimentului un sens intim și personal, de a-l resimți în chip plenar și profund. Așa cum, pentru eroul din *À la Recherche du Temps Perdu*, moartea bunicii rămîne o idee abstractă, o idee de care sensibilitatea protagonistului (amorțită, sub o crustă a habitudinilor) nu ia cunoștință decît mult mai tîrziu, tot astfel, pentru Ion Marina, moartea iminentă a soției sale rămîne, la rîndul ei, o abstracțiune: „ea nu prindea față, rămînea ciudat de abstractă" [160]. Eroul trece printr-o lungă și chinuitoare criză, atunci cînd își dă seama că „nu-și putea reprezenta moartea nevestii sale" [161]. Această gravă — și alarmantă — carență a interiorității și a omenescului este pusă de scriitor pe seama impersonalizării produse de angrenajele puterii;

fiindcă, într-adevăr, în virtutea funcţiei sale, Ion Marina aparţinea unei complexe ierarhii sociale, modul lui de participare rezumîndu-se la „a-şi face datoria". Ion Marina urmează într-un fel, pe această latură, sfaturile pe care le primise de la rutinatul Valeriu Trotuşeanu, care îi ceruse să se supună comenzilor transmise de ierarhie, suprimînd cu totul, în sine însuşi, nevoia subiectivă de înţelegere, de a pătrunde „rosturile superioare": „Există nişte motive în plus, pe care nu ţi le pot spune, motive bine gîndite, care ne depăşesc pe amîndoi" [162]. A locui într-o ierarhie înseamnă, sugerează acelaşi Valeriu Trotuşeanu, a nu mai avea raporturi directe cu lucrurile şi cu întîmplările lumii: „Spune, dumneata, spune" — divaghează, în acest sens, Trotuşeanu — „ai încredere că singur ştii ce e bine şi ce e rău, ştii ce trebuie şi ce nu? [...] Acest adevăr e deasupra, mult deasupra, e legea şi necesitatea şi nu bietele noastre păreri şi îndoieli. Dacă mereu ne-am întreba, te întreb eu, unde am ajunge? Acesta e adevărul adevărat. Nu micul, ridicolul adevăr individual, pe care poţi să-l cuprinzi dumneata şi ţi-e îngăduit să afli" [163]. Iar Ion Marina — în măsura în care aparţine mecanismelor puterii — este supus unor presiuni ce urmăresc să-l transforme într-un simplu instrument de execuţie, impersonal, văduvit de orice interioritate. Principalul simptom prin care se traduce această „dezvăţare" de realitate, această deprindere de a opera doar cu semne ale lucrurilor, iar nu cu lucrurile însele, îl constituie o pronunţată tendinţă de „atomizare", o neputinţă de a construi semnificaţii concrete, de a interpreta mulţimea de detalii percepute cu o halucinantă claritate. Ion Marina distinge, astfel, cu multă precizie, „bărbia rasă" a doctorului care îi comunică ştirea, remarcînd chiar „cîteva fire rămase pe buza de jos"; halatul doctorului avea nasturii cusuţi „cu aţă albă", în cruce, iar unul din braţele acestei cruci era „mai gros", iar celălalt „mai subţire". Pe fruntea doctorului se desenau „patru pliuri lungi", iar, la cuta din mijloc, conturul era săpat „mai adînc şi mai întortocheat". Toate aceste infinit de precise detalii concrete refuzau însă de a se lăsa interpretate global: „Toate lucrurile astea se chemau spital, dar nu se îmbucau, n-aveau legătură unul cu celălalt,

și de aceea numele plutea pe deasupra, fără să poată să le unifice" [164]. Subiectul romanului îi dă, propriu-zis, tocmai acest îndelungat și lent proces de „radicalizare", de convertire personală, pe care îl parcurge Ion Marina, cel care fusese, pînă nu demult, doar un simplu instrument în cadrul mecanismului abstract (pentru că mediator) al puterii. Tratamentul constă într-o retrăire a trecutului, o retrăire a iubirii pentru Ștefania; este vorba însă de o retrăire după alte legi, o retrăire, de fapt, a adevărului subiectiv al acestuia: „I s-au întîmplat, le trăise, e adevărat, dar numai atît [...]. Dar toate acestea le făcuse doar rapid, răspunzînd la semnale, acționînd rapid, acoperind consecința și ecoul unui act cu actul următor, cu fapta care-i urma. Pe cînd acum, după douăzeci și mai bine de ani, nu acționase, ci *gîndise*, dacă asta înseamnă cumva gîndire, fiecare scenă în parte, descompusă" [165]. Această retrăire (diferită) a trecutului va avea darul de a-i restitui eroului propria viață, pe care el atît de puțin și-o trăise, astfel încît, la sfîrșit, lui Ion Marina i se va părea că „ființa Ștefaniei era prezentă pentru prima dată" [166].

Romanul celui de-al doilea modernism are drept trăsătură definitorie — din unghiul din care a fost purtată aici discuția — denunțarea unor tendințe de a se sustrage vieții, printr-un refugiu în simple simulacre ale acesteia, și promovarea, în schimb, a unor contacte imediate cu existența.

LIRA LUI ORFEU

I

1. Una dintre trăsăturile distinctive de importanță majoră pentru înțelegerea și definirea epocii moderne a constituit-o, după cum am încercat să arătăm, fundamentarea procesului de cunoaștere pe două mari modele, explicitate prin două meta-narațiuni legitimatoare, identificate de Jean-François Lyotard, în revelatorul său *Raport* din 1979, ca narațiune despre „emancipare" și, respectiv, ca narațiune „enciclopedistă".

Dar, ceea ce se cere observat, în cazul epocii post-moderne, este — consideră Jean-François Lyotard — o anume „eroziune internă" a acestor paradigme ale cunoașterii, o pierdere accentuată a credibilității, pe care o suferă deopotrivă cele două metanarațiuni afirmate de spiritul modern: „În societatea și cultura contemporană — societatea post-industrială, cultura post-modernă — [...] marea narațiune și-a pierdut credibilitatea, indiferent de modul de unificare la care face apel, indiferent că e vorba de o narațiune speculativă sau de una a emancipării" [1]. Epoca post-modernă are să se caracterizeze, astfel, consideră Jean-François Lyotard, printr-o pronunțată tendință de „delegitimare" a cunoașterii; filosoful francez este de părere că „germenii" delegitimării pot fi descoperiți în chiar „marile narațiuni ale secolului al XIX-lea", cărora le-ar fi „inerenți" [2].

Destrămarea cea mai spectaculoasă pare să o suporte însă mai cu seamă metanarațiunea „enciclopedistă",

adică tocmai aceea a cărei funcţie fusese de a unifica ramurile distincte ale cercetării, într-o vastă şi complexă „reţea enciclopedică", într-o ştiinţă generală cu trăsături unitare. În era post-modernă se produce o dramatică disoluţie a sistemului ierarhic al cunoaşterii şi al învăţării, astfel încît fiecare domeniu particular ajunge să se emancipeze, dobîndind un anume statut de independenţă.

Această pierdere de credibilitate pe care o suferă cele două metanaraţiuni legitimatoare va avea drept rezultat final — după J.-F. Lyotard — o cantonare a cercetătorului în pozitivismul cutărei sau cutărei discipline, învăţatul făcînd în felul acesta tot mai mult loc simplului tehnician. În asemenea condiţii, se instaurează un mod de legitimare ce nu mai aparţine propriu-zis unei sfere a cunoaşterii, ci uneia strict tehnologice, o legitimare „de facto", pe care J.-F. o denumeşte a „performativităţii" [3].

Disoluţia marilor naraţiuni de legitimare a cunoaşterii, sfîrşitul acesta al supremaţiei unui „metalimbaj universal" vor avea drept consecinţă, impunerea, în era post-modernă, a unei pluralităţi nesfîrşite a limbajelor. Post-modernismului i-ar fi prin urmare caracteristică o anumită tendinţă spre fragmentarism, prin opoziţie cu tendinţele totalizatoare prin care, după cum am văzut, fusese marcat modernismul tîrziu.

După părerea noastră, această viziune asupra post-modernismului pe care o propune Jean-François Lyotard este, în linii generale corectă şi revelatorie, cu singura observaţie că directiva „pluralistă" s-ar putea să nu fie rezultatul unui proces de eroziune internă a funcţiei legitimatoare ca atare, ci mai degrabă o trăsătură legată de apariţia şi afirmarea unei noi paradigme a cunoaşterii, de care nu vom întîrzia să dăm seama în cele ce vor urma.

Fragmentarismul pare să reprezinte însă o tendinţă dintre cele mai generale ale civilizaţiei de tip post-industrial, o tendinţă ce îşi pune amprenta asupra tuturor componentelor acestei civilizaţii, iar nu doar asupra „noosferei". Ihab Hassan menţionează, de alt-

minteri, fragmentarismul în fruntea listei sale de trăsături definitorii pentru cultura post-modernă (de fapt, pe poziţia a doua, dintr-o catenă de 11), argumentînd că „spiritul post-modern disconectează numai" și că „fragmentele singure îi inspiră încredere". Principala inaderenţă pe care o manifestă artistul post-modern — își adîncește Ihab Hassan ideea — este aceea faţă de principiul (modernist) al totalizării, faţă de „orice fel de sinteză, socială, epistemică, ba chiar și poetică"[1].

Dat fiind tocmai caracterul de extremă generalitate al acestei trăsături, nu e de mirare că Alvin Toffler o întîlnește la toate nivelele de funcţionare a societăţii de tip post-industrial, adică atît în „tehnosferă", cît și în „sociosferă", ori în „infosferă", termenului de fragmentarism fiindu-i însă preferat, de regulă, acela de *de-masificare.*

La nivelul tehnosferei, Alvin Toffler notează, astfel, întîi de toate, procesul de intensă diversificare a resurselor de energie, proces ce se adîncește necontenit în perioada celui de Al Treilea Val; baza energetică va avea acum „caracteristici foarte diferite de cele din Al Doilea Val. Mare parte din ea va proveni din surse inepuizabile, regenerabile. În loc să depindă de combustibili foarte concentraţi, se va aproviziona dintr-o varietate de surse larg răspîndite. În loc să folosească într-o măsură atît de mare tehnologii puternic centralizate, va asocia producţia centralizată cu cea descentralizată. Și în loc să se bazeze pe cîteva metode și surse, ceea ce este riscant, se va diversifica imens"[5]. Dar nu numai baza energetică, ci și producţia urmează, în era post-industrială, un astfel de curs al „de-masificării", esenţa producţiei încetînd să mai fie acum — arată Alvin Toffler — fabricarea de mărfuri în serie mare: „Esenţa producţiei în cel de Al Doilea Val era seria mare cuprinzînd milioane de produse standardizate, identice. În schimb, esenţa producţiei în Al Treilea Val este seria mică de produse cu totul adaptate cererilor clienţilor". Alvin Toffler vede, ca termen final al unui astfel de proces, fabricarea unor unicate: „Următorul pas este desigur satisfacerea

gustului tuturor consumatorilor — fabricarea unor produse unice. Şi aceasta este direcţia în care ne îndreptăm: produse fabricate la comandă pentru fiecare client"[6].

Forme şi mai spectaculoase ale fenomenului „de-masificării" ne oferă însă — subliniază Alvin Toffler — „sociosfera"; nevoile de producţie, precum şi nivelul tehnologic al societăţii de tip industrial impuneau ca „forţa de muncă să fie concentrată 100 la sută în ateliere"[7]. O dată cu progresele tehnologice ale societăţii post-industriale, o dată mai ales cu dezvoltarea impetuoasă a sistemului de telecomunicaţii, această cerinţă — a concentrării în ateliere a forţei de muncă — a devenit inactuală. Unii futurologi sînt chiar de părere că „în anii '90, comunicaţiile în ambele sensuri (se vor fi) dezvoltat suficient pentru a face din munca la domiciliu o practică răspîndită"[8]. Locul categoriei, atît de masiv reprezentate în cadrul societăţii industriale, a navetiştilor, va fi luat de „telenavetişti", de lucrători ce nu vor mai fi obligaţi să-şi părăsească propriul cămin, pentru a se concentra în ateliere, ci vor recurge la sistemele de telecomunicaţii. Societatea masificată a celui de al Al Doilea Val va face loc unei societăţi de-masificate, „axate pe cămin", din epoca post-industrială. Fenomenul de-masificării este însoţit — arată Alvin Toffler — de afirmarea tot mai puternică a specificului de grup sau individual: „Întocmai ca şi ocupaţiile, oamenii devin şi ei *mai puţin* interşanjabili. Ei vin la locul de muncă cu o acută conştiinţă a specificităţii lor etnice, religioase, profesionale, sexuale, subculturale şi individuale"[9].

În sfîrşit, alături de tehnosferă sau de sociosferă, şi infosfera (sau sfera informaţiilor) participă (ne asigură Alvin Toffler) la un asemenea proces de demasificare. Apar, astfel, tot mai numeroase mijloace de informare „care nu servesc piaţa de masă metropolitană, ci anumite zone şi localităţi din cadrul acestora, conţinînd reclame şi ştiri mult mai localizate"[10]. Proliferează revistele, staţiile de radio şi televiziunea „destinate unor pieţe mici, cu interese specifice, regionale sau chiar locale"[10]. Marea revoluţie a reprezentat-o însă, în această ordine, arată Alvin Toffler, televiziunea prin

cablu: „cablul demasifică publicul spectator, împărţindu-l în numeroase grupuri mici"[11]. Dispar aşadar procedeele de standardizare a informaţiilor şi a opiniei, în favoarea unor mijloace de individualizare a lor: demasificarea culturii „duce de asemenea la o individualizare mai marcată"[12].

2. Dar tendinţa aceasta fragmentaristă, detotalizatoare, pluralistă, de care este străbătută cultura post-modernă pe toate laturile ei, îşi găseşte expresia cea mai viguroasă mai cu seamă în planul reflecţiei epistemologice, unde ea este ilustrată printr-o orientare clasificată îndeobşte sub denumirea de post-structuralism, gîndirea americană oferind şi o variantă a post-structuralismului desemnată cu termenul de „deconstructivism". În cele ce urmează, ne vom strădui să prezentăm tezele de bază ale teoriei post-structuraliste, cu referire specială la contribuţiile deconstructivismului.

Inceputurile mişcării deconstructiviste sînt legate de un simpozion organizat, în 1966, de Richard Macksey şi Eugenio Donato, la Johns Hopkins Humanities Center cu tema: „Limbajele criticii şi ştiinţele omului", simpozion ce îşi propunea să exploreze „impactul gîndirii structuraliste contemporane asupra metodelor critice, în ştiinţele umaniste şi sociale"[13].

Paradoxul constă în faptul că această reuniune, consacrată unui bilanţ al gîndirii şi cercetării structuraliste, avea să promoveze — mai ales prin contribuţiile lui Jacques Derrida — cele mai consistente elemente şi principii ale unei gîndiri post-structuraliste, ceea ce a determinat o reorientare radicală în cariera intelectuală a unor critici americani precum Paul de Man, J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman, Edward Said ori Joseph Riddel, înrolaţi cu toţii, în grade diferite, în noul curent al „deconstructivismului". Precizăm, o dată în plus, faptul că, prin deconstructivism, nu trebuie să înţelegem decît varianta americană a orientării post-structuraliste, variantă într-un fel mai coerentă şi mai cutezătoare decît altele.

De un ecou răsunător, la Simpozionul Hopkins, s-a bucurat îndeosebi comunicarea lui Jacques Derrida, intitulată *La structure, le signe et le jeu dans le discours*

des sciences humaines (comunicare reținută ulterior în sumarul volumului din 1967, *L'Écriture et la différence)*; textul acesta avea să devină, pentru grupul deconstructivist, un adevărat manifest teoretic al mișcării.

Punctul de vedere cu totul revoluționar expus de Jacques Derrida în această comunicare era dat în esență de atacul său extrem de tăios îndreptat împotriva conceptului de *structură,* concept întemeiat în chip tradițional pe ideea unui „centru", a cărui menire consta tocmai în asigurarea unei înalte stabilități a structurii, printr-o serie de constrîngeri și de limitări impuse jocului pe care sînt înclinați să îl joace semnificanții săi. „Funcția centrului" — explică Jacques Derrida — „era nu doar aceea de a orienta, de a echilibra și de a organiza structura — nu se poate de fapt concepe o structură neorganizată — ci mai presus de toate de a asigura ca principiul de organizare să limiteze ceea ce am putea numi *jocul* structurii"[14]. De-a lungul istoriei conceptului de *structură,* ideea de „centru" — arată Jacques Derrida — a fost definită în variate feluri, fiind desemnată printr-o serie impunătoare de termeni ori de metafore: „*eidos, arche, telos, energeia, ousia* (esență, existență, substanță, subiect), *aletheia,* trancendentalitate, conștiință, Dumnezeu, om și așa mai departe"[15].

În ultima vreme însă, conceptul de *structură* a suferit — consideră Jacques Derrida — un „eveniment", o „ruptură", și, ca urmare, ea încetează să se mai definească prin raportare la un „centru". Asistăm, cu alte cuvinte, la un proces nestăvilit de „de-centrare" și de punere în libertate a „structuralității structurii"[16]. Jacques Derrida crede că ideea de „centru" ar fi fost atacată încă în unele scrieri ale lui Claude Levi-Strauss, scrieri altminteri de inspirație structuralistă *(La Pensée sauvage,* 1962, și *Le cru et le cuit,* 1964), dar cu unele sugestii și deschideri subsumabile direcției post-structuraliste.

Suprimarea ideii de „centru" ar avea drept consecință, după cum am mai specificat, instaurarea unei structurări scăpate cu totul de sub control, sau, altfel spus, instaurarea unui *joc liber* al semnificanților. Teza jocului infinit al structurării elimină din capul locului ideea că rezultatul final al acestui joc ar putea fi o structură sau o totalitate; ceea ce nu vrea să spună decît că ab-

sența oricărui centru constructiv creează premisele pentru nişte „substituiri infinite", deci „netotalizabile" [17].

Noțiunea de „joc" (pe care Derrida o opune aceleia, structuraliste, de „centru" şi de „structură centrată") este reluată şi adîncită într-o lucrare importantă, tot din 1967, *De la grammatologie*, unde autorul produce următoarea definiție: „Am putea numi *joc* absența oricărui semnificat transcendental, considerată şi ca nelimitare a jocului [...]; acest joc, conceput ca o absență a unui semnificat transcendental, nu este un joc *în lume*, aşa cum a fost el pînă acum definit [...], ci un joc liber al lumii" [18].

Noțiunea derrideană a „jocului" a reținut imediat atenția grupului deconstructivist american, care a sesizat perspectivele largi pe care ea le deschidea, în direcția unei adînciri a trăsăturilor de polisemie a textului literar, ceea ce vine să ilustreze încă o dată predilecția tipică a post-modernilor pentru modelul pluralist, chemat să-l înlocuiască pe acela, prin excelență modern, de „totalitate". Această punere în valoare a ideii de „joc", în legătură cu sporirea polisemiei textului literar, apare, de pildă, la Geoffrey Hartman, care, într-un frecvent citat studiu al său despre Derrida, spune următoarele: „Problema reală o constituie jocul sistematic al lui Derrida, al său *serio ludere*. A denumi aceasta „joc liber" *(freeplay)* pare de înțeles... Întrucît o maşinărie ce beneficiază de un atît de liber joc este fie o fantezie suprarealistă, erotică, morfologică..., fie un joc de limbaj cu atît de multe posibilități-şiretlicuri, încît să spui că există şapte tipuri de ambiguitate devine dintr-o dată la fel de adevărat ca şi a spune că există şapte umori sau şapte păcate capitale. Chestiunea nu este de fapt că ele sînt fără număr..., ci că reintrarea în conştiință a contradicției şi a echivocității, prin intermediul «jocului liber», apare ca neîngrădită" [19].

Consecințele unei astfel de „rupturi" (anularea conceptului de *structură centrată* şi impunerea unui principiu al *jocului liber)* aveau să se vadă însă mai ales într-un domeniu, extrem de delicat, acela al teoriei textului. În această direcție, ce va afecta considerabil şi evoluția romanului contemporan, noțiunea formalistă şi structuralistă de „operă" (înțeleasă ca „totalitate", ca

ansamblu organizat, ca edificiu puternic structurat în raport cu un centru) va ceda tot mai mult locul noțiunii post-structuraliste de „textualitate" (înțeleasă ca „inocență a devenirii", neîngrădită de nici o regulă, luîndu-și drept emblemă supremă metafora labirintului: textualitatea — spune Frank Lentricchia — este „un concept putativ, deseori evocat în comentariile derrideenilor americani, cu mult entuziasm, prin metafora labirintului" [20].

Conceptul *textualității* — îmbrățișat cu multă fervoare de către deconstructiviști — se află, de asemenea, în centrul doctrinei *tel-queliste*, de care Derrida nu este întru totul străin, deși relațiile sale cu grupul de la *Tel Quel* au avut un caracter mai curînd fluctuant. O contribuție de prim ordin în impunerea noțiunii de *text* și de *textualitate* a avut, desigur, Roland Barthes, care — în faza lui post-structuralistă, ilustrată deja prin *S/Z*, care datează din 1970 — găsește cu totul inoperantă noțiunea tradițională de *operă* și se referă cu insistență la „pluralitatea din care e alcătuit textul", o pluralitate „triumfătoare", ce se lasă cel mai bine descrisă printr-o metaforă a „galaxiei" de semnificanți: „În acest text ideal, rețelele sînt numeroase; ele se întrețes, fără ca vreuna să se suprapună însă vădit, dominîndu-le pe celelalte; acest text e o galaxie de semnificanți, și nu o structură de semnificanți" [21]. Metodele de comentariu critic vor trebui să țină seama de acest nou model — pluralist — al *textualității*, și să-și adapteze în consecință strategiile: „Dacă vrem să fim atenți la pluralul unui text (oricît de limitat ar fi), trebuie să renunțăm a-l structura în unități masive, cum făcea retorica clasică și comentariul școlar; nici o *construcție* a textului; totul semnifică neîncetat și de mai multe ori, dar fără să vizeze un mare ansamblu final, o structură ultimă" [22]. Comentariul critic trebuie așadar să respecte condiția fragmentară a textului literar și gradul real de structurare a acestuia: „Dar a comenta pas cu pas înseamnă să reînnoim forțat căile de intrare în text, să evităm să-l structurăm *excesiv*, să-l încărcăm cu acest surplus de structură provenit din disertație, închizîndu-l: înseamnă să prefacem textul într-o constelație, deci să-l pulverizăm și nu să-l unificăm" [23]. Prin toate aceste alegații,

Roland Barthes încearcă să se opună ideologiei dominante a erei *moderne* (o „ideologie a totalității"), instaurînd, în locul ei, o ideologie a fragmentarului.

Asupra raportului dintre „operă" și „text" — cu o subliniere specială a trăsăturii de *pluralitate* prin care se distinge cel de al doilea concept —, Roland Barthes revine, într-un studiu revelatoriu, din 1971 *(De l'oeuvre au texte)*, în care atrage însă atenția asupra faptului că pluralitatea unui text nu trebuie propriu-zis înțeleasă ca o multitudine de sensuri, ci mai degrabă ca o indeterminare semantică: „Textul este plural. Ceea ce nu înseamnă doar că în el există mai multe sensuri, ci mai curînd că el realizează o pluralitate semnificativă, o pluralitate *ireductibilă*. Textul nu este o coexistență a înțelesurilor, ci trecere, traversare; astfel, el răspunde nu unei interpretări, oricît de liberale, ci unei explozii, unei diseminări" [24].

Tendința de a abandona conceptul sintetist de *operă* și de a ratifica noul concept, pluralist, al *textului* fusese însă prefigurată — cu cîțiva ani în urmă — din chiar tranșeele structuralismului, prin cunoscutul concept, altminteri îndeajuns de hibrid, de *operă deschisă*, propus de Umberto Eco. Semioticianul italian insista (în *Opera aperta*, studiul său din 1962) asupra fenomenului, destul de răspîndit în arta contemporană, de atenuare considerabilă a gradului de organizare formală a unor opere, mai ales prin absența „închiderilor" finale („vulgar spus, sînt opere neterminate" [25]), și, în general, printr-o abolire a „centrului" („părăsirea centrului care constrînge, a punctului de vedere privilegiat"! [26]), ceea ce instaurează un model nou de structurare a operei, caracterizat printr-o trăsătură de „multipolaritate", ce s-ar afla la originea unei „indeterminări" semantice specifice.

În ciuda unor astfel de îndrăzneli, care îl ajută pe Umberto Eco să aproximeze conceptul de *text*, semioticianul italian arată încă unele serioase și semnificative atașamente față de conceptul de *operă*, oricît de relativizat; el vorbește astfel despre „prezența unor semne care, oricît de libere și întîmplătoare ar fi, sînt totuși rezultatul unei intenții și, prin urmare, operă" [27].

Era post-modernă arată așadar, la toate nivelele la care o putem examina, atît la cel al structurilor econo-

mice, sociale și culturale, cît și la cel al reflecției epistemologice (unde se ajunge, după cum s-a văzut, la promovarea unei noi paradigme a cunoașterii) una și aceeași tendință, de certă dezavuare a modelului modernist al totalității, și de asumare a unui ideal pluralist, a unui ideal al indetermiării [28].

Se cuvine să ținem însă seama de faptul că, în critica și poetica post-modernă a romanului, tendințele acestea pluraliste și-au găsit o expresie convingătoare nu numai în teoria „textului" — așa cum a fost ea elaborată de Julia Kristeva, Roland Barthes și ceilalți componenți ai grupului de la *Tel Quel* — ci și într-o serie întreagă de contribuții teoretice cu caracter mai degrabă tipologic. Între acestea, de un interes cu totul aparte ni s-a părut, în ciuda unei forțe de impact ceva mai scăzute, teoria romanului „arhitectonic", teorie dezvoltată de Sharon Spencer, într-o strălucită lucrare din 1971, consacrată evoluției genului romanesc din 1910 și pînă în prezent: *Space, Time and Structure in the Modern Novel*. Autoarea se străduiește să demonstreze aici că, în romanul tradițional, narațiunea se lasă în general călăuzită de un principiu cronologic, acela al relatării succesive a evenimentelor, în ordinea în care ele s-au produs pe axa temporalității, ceea ce dădea naștere, în cele din urmă, unei construcții epice *de tip linear*. Romanul „modern", în schimb — roman pe care Sharon Spencer îl denumește „arhitectonic" și care, în propria noastră sistematizare, trebuie raportat la o paradigmă nu a „modernității", ci mai curînd la una a „post-modernismului" — renunță cu hotărîre la această narațiune secvențială, procedînd la o relatare *simultană* a evenimentelor situate pe axa timpului, ceea ce corespunde — subliniază Sharon Spencer — „unui fenomen de spațializare a temporalității" și ceea ce implică de asemenea o construcție de *tip non-linear*: „Cînd evenimentele ce se derulează în timp sînt organizate după un tipar spațial, în conformitate cu o tehnică a juxtapunerii, folosită de regulă în montaj, acestea pierd în egală măsură natura lor inevitabil secvențială, ca și calitatea ireversibilității. Ele pot, dacă realizatorul de film o dorește, să îmbrace aparența simultaneității" [29].

Așadar, din punctul de vedere al modelului său constitutiv, romanul „arhitectonic" preconizează, spre deosebire de cel tradițional, o narațiune care nu se mai desfășoară în timp, ci una care se construiește de predilecție în spațiu. Acesta este și motivul pentru care Sharon Spencer alege ca metaforă cu valoare emblematică, pentru principiul de construcție al romanului „arhitectonic", o metaforă spațială, care ar fi de fapt — nu *labirintul*, care aparține unui arsenal metaforic al textualismului — ci *orașul* : „Orașul reprezintă modelul cel mai popular pentru romanul arhitectonic. E lesne de înțeles pentru ce trebuia să fie așa, deoarece un oraș — plin de oameni de toate soiurile și compus din cele mai diverse feluri de *lieux* — constituie o imagine microscopică a universului, încărcată de infinite sugestii, atît simbolice, cît și de ordin structural. Varietatea de romane înălțate pe ideea unui oraș este imensă" [30].

Oricum, trecerea de la un tip de narațiune *lineară* (cronologică), la unul *non-linear* (bazat pe un principiu al simultaneității) subliniază cu putere, și de data aceasta, afinitățile pe care romanul post-modern le are pentru o paradigmă a pluralității.

Pe lîngă teoria romanului „arhitectonic", poetica postmodernă a fragmentarului pare să fie ilustrată și printr-o altă variantă tipologică, elaborată — cu tot atîta rigoare — de cercetătorul polonez Ryszard Nycz și denumită de acesta cu termenul de *romanesca silva rerum*", printr-o aluzie structurală „la manuscrisele și textele vechi tipărite ce fac parte din corpul de texte *silva*". Plecînd de la lucrarea lui Ryszard Nycz din 1984, criticul polonez Kazimierz Jurczak definește — în teza sa de doctorat, din 1988 — romanul din categoria *silva rerum* prin trăsături ce trimit în chip sistematic la o poetică a pluralității și a fragmentului : „Caracterul plurivoc al discursului narativ, folosirea mai multor nivele de narațiune (narațiunea la gradul doi, trei), indicii metatextuali, invazia documentarului în structuri romanești — toate acestea subminînd privilegiile naratorului (în diversele lui ipostaze) îndreaptă atenția noastră mai degrabă spre studierea modului de funcționare a elementelor neliterare (paraliterare) într-o structură

romanescă și spre analiza întrebuințării specifice a conceptelor și a formelor literare tradiționale într-un text de tip nou"[31].

Romanul din categoria *silva rerum* ilustrează așadar, la rîndul lui, cu superioară pregnanță, directiva — atît de caracteristică, pentru literatura post-modernă — a pluralismului și a fragmentului.

II

1. Romanul post-modern se definește însă nu numai printr-o poetică a fragmentului, ci — deopotrivă — și printr-una *anti-mimetică* (sau non-reprezentațională). Trăsătura aceasta este menționată de Ihab Hassan sub numărul 5 al faimoasei lui catene de 11 *definientia* asupra post-modernismului, criticul american recurgînd aici la termenul de „neprezentabil" sau de „nereprezentabil" (împrumutat de la Jean-François Lyotard[32]), dar avînd în vedere în fond atitudinea non-imitativă a literaturii post-moderne: „Ca și predecesorii săi, arta post-modernă este irealistă, an-iconică. Chiar și «realismul magic» se dizolvă în stări eterale; suprafețele sale grele și plate resping mimesisul"[33]. Denunțarea, în cadrul artei și literaturii post-moderne, a mecanismelor imitației îl îndreptățește pe Ihab Hassan să așeze creația timpului nostru sub semnul unui grad zero al comunicării, sub semnul tăcerii, ceea ce — în termeni metaforici — revine la a spune că lira lui Orpheus este astăzi o „liră fără strune" (*„Lyre without strings"*[34]).

Nu credem că ar avea rost să întreprindem aici un istoric al afirmării punctului de vedere anti-mimetic în gîndirea estetică a veacului nostru[35]; dar nu putem totuși să nu ne oprim, fie și în fugă, asupra cîtorva momente mai semnificative, prin care noua orientare a reușit să-și clarifice în chip superior demersul.

Unul din cele mai substanțiale eforturi teoretice în sensul amintit se datorează lui Michel Foucault, care vorbește despre fenomenul — specific timpurilor mai noi — de blocare a funcției referențiale a cuvintelor, a

semnelor lingvistice, încă în cunoscuta sa lucrare din 1966, *Les Mots et les choses*. Capitolul al treilea al acestui studiu se ocupă tocmai de problema „reprezentării", autorul considerînd că romanul lui Cervantes, *Don Quijotte*, marchează un moment de răscruce, cînd concepţia curentă asupra romanului a fost aşezată pe baze cu totul noi, anti-mimetice: „Cu ocolurile şi întorsăturile lor, aventurile lui Don Quijote trasează o limită: ele pun capăt vechiului joc al asemănării şi al semnelor; o dată cu ele, se stabilesc raporturi cu totul noi" [36]. După Michel Foucault, *Don-Quijotte* trebuie socotit drept „cea dintîi operă modernă" [37], întrucît, în cadrul ei, limbajul iese de sub regimul *epistemei* clasice (în secolele XVII şi XVIII — secolele clasice prin excelenţă — limbajul, arată Foucault, era definit ca „un ansamblu de semne" care interesa mai puţin prin propria sa realitate şi mai mult prin lucrurile pe care le desemna, lucruri de dincolo de limbaj), pentru a trece sub regimul *epistemei* moderne (impusă de secolul al XIX-lea şi care, precizează Foucault, sustrage limbajul funcţiilor sale de „semnificare" ori de „reprezentare", pentru a-i releva fiinţa specifică). *Don Quijotte* ilustrează astfel drumul parcurs de poetica europeană a romanului, dinspre o poetică centrată asupra *sensurilor* vehiculate de limbaj înspre o poetică centrată asupra *limbajului* însuşi: „S-ar putea spune într-un anume sens că literatura, aşa cum s-a constituit ea şi s-a desemnat ca atare în pragul erei moderne, manifestă reapariţia, cînd ne-am fi aşteptat mai puţin, a fiinţei vii a limbajului. În secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, existenţa proprie a limbajului, vechea lui soliditate de lucru înscris în lume erau estompate de funcţionarea reprezentării, orice limbaj valora ca discurs. Arta limbajului consta în «a face semn» [...]. Or, de-a lungul întregului secol al XIX-lea şi pînă în zilele noastre — de la Hölderlin la Mallarmé, la Antonin Artaud — literatura nu a existat în mod autonom, ea nu s-a detaşat printr-o falie adîncă de orice alt limbaj, decît formînd un soi de contra-discurs, şi reîntorcîndu-se astfel dinspre funcţia reprezentaţională sau signifiantă a limbajului spre acea fiinţă brută a lui, dată uitării de prin veacul al XVI-lea" [38].

Dar, după părerea noastră, această metamorfoză radicală a poeticii romanului (trecerea, adică, de la o poetică reprezentațională, la una anti-mimetică, de la un principiu al lucrurilor de dincolo de limbaj, la un principiu al limbajului ca atare) nu poate fi socotită drept un produs tipic al *epistemei* moderne și al secolului al XIX-lea, cum susține Michel Foucault. Simptome ale unei astfel de metamorfoze au apărut, e adevărat, în secolul al XIX-lea, fără ca ele să dobîndească însă un caracter dominant și, în consecință, definitoriu pentru epocă în ansamblul ei, trebuind să fie considerate mai curînd anticipații ale paradigmei post-moderne. Atît primul modernism (prin asumarea unui model al cunoașterii științifice), cît și modernismul tîrziu (care opune modelului științific al cunoașterii, un model mitic) pornesc de la presupoziția funcției prin excelență referențiale a limbajului; principiul intranzivității limbajului nu devine un cîștig general decît în epoca post-modernă.

De o însemnătate și forță de iradiație cel puțin egală, în impunerea unei concepții anti-mimetice asupra limbajului, vor fi și considerațiile lui Jacques Derrida, îndeosebi cele din fundamentalul său studiu despre *Diferență (La Différance)*, publicat inițial în *Bulletin de la Société française de philosophie* din 1968, și reluat, mai apoi, în volumul colectiv *Théorie d'ensemble*, scos în același an de grupul de teoreticieni de la *Tel Quel*[39].

Interesul pe care îl suscită acest studiu decurge în primul rînd din analizele pe care autorul le întreprinde cu privire la structura semnului. În opinia lui Derrida, punctul de vedere comun în această direcție se dezvoltă pe baza anumitor presupoziții metafizice îndeajuns de răspîndite și pe care el le descrie cu formula de metafizică „a prezenței". Ceea ce nu vrea să spună decît că, în semiologia clasică, se pornește în general de la premisa unei prezențe a lucrurilor, mai înainte ca ele să fie numite, rostul numelor nefiind decît acela de „a ține locul" sau de „a reprezenta" niște lucruri în mod provizoriu absente. Implicația acestei concepții asupra semnului este că — ivit pe fondul unei absențe provizorii a lucrului — numele conține totuși o promisiune a revenirii lucrului, mai tîrziu, ca prezență;

s-ar putea spune aşadar că semnul lingvistic nu face decît să „amîne" o prezenţă (de unde şi termenul de „différance", explicat în strînsă legătură cu verbul *Différer*: a amîna); „Semnul reprezintă prezenţa, în absenţa ei. Îi ţine locul. Cînd nu putem lua sau arăta lucrul, să-i spunem prezenţa, fiinţa prezentă, cînd prezenţa nu se prezentifică, atunci semnificăm, ne folosim de mijlocirea semnului. Luăm sau dăm un semn. Facem semn. Semnul ar fi deci o prezenţă amînată. Fie că e vorba de semnul verbal sau scris, de semnul monetar, de delegaţia electorală sau de reprezentarea politică, circulaţia semnelor amînă momentul în care noi putem să întîlnim lucrul însuşi, să îl luăm în stăpînire, să îl consumăm sau să îl cheltuim, să îl atingem, să îl vedem, să avem o intuiţie prezentă a lui. Ceea ce descriu eu aici, pentru o definire, în toată banalitatea trăsăturilor sale, a semnificaţiei ca amînare temporizatoare, este structura clasică a semnului; ea presupune că semnul, amînînd o prezenţă, nu poate fi gîndit decît *plecînd* de la prezenţa pe care el o amînă şi *în vederea* prezenţei amînate, pe care dorim să ne-o reapropriem" [40]. În concluzie, Derrida stabileşte că semnul deţine, în cadrul semiologiei clasice, un dublu caracter, el apărînd deopotrivă ca *secundar* şi ca *provizoriu*; secundar — în virtutea raportului său cu o prezenţă originară, cu o prezenţă care îi preexistă; provizoriu — în perspectiva unei prezentificări finale, pe care el doar o amînă.

Acestei metafizici a *prezenţei*, Jacques Derrida se străduieşte să-i opună, fireşte, o metafizică a *absenţei*, prin a cărei teză centrală se neagă orice formă de preexistenţă a lucrurilor sau a înţelesurilor, în raport cu limbajul. În *Force et signification*, de pildă (un studiu din 1963, reluat, ulterior, în volumul *L'Ecriture et la différence*, din 1967), Derrida afirma pe un ton cît se poate de răspicat că scrisul are întotdeauna un caracter *inaugural*, ceea ce vrea să spună în esenţă că „sensul nu se găseşte nici înainte, nici după actul scrisului" şi că noţiunea de „sens", a unui sens „care să fie anterior unei opere, ca să ne apară ca o simplă expresie a acestuia" constituie o prejudecată. Teza caracterului *inaugural* al scrisului presupune de fapt o naştere a

sensului „pe măsura înregistrării sale", instituirea de fapt a acestuia, prin însăşi activitatea limbajului.

Jacques Derrida se alătură astfel lui Michel Foucault, anunţînd deconstruirea unei concepţii clasice, dar şi moderne (scriitura înţeleasă ca *semn*, ca reprezentare a lucrurilor, ca imitaţie) şi dezvoltarea unei concepţii post-moderne (avînd în centrul său principiul intranzitivităţii limbajului) : „Numai cînd ceea ce este scris *sucombă* ca semn-semnal, acesta va renaşte ca limbaj"[42]. Prin teza caracterului „inaugural" al limbajului, Derrida devine unul dintre cei mai influenţi profeţi ai post-modernismului, ai unei poetici de tip non-reprezentaţional[43].

Teza referitoare la caracterul intranzitiv al limbajului se constituie într-un adevărat pilon principal de susţinere şi pentru vederile lui Roland Barthes asupra literaturii. Sub acest aspect, convingerile criticului au suferit totuşi unele prefaceri şi deplasări, în decursul timpului ; fiindcă, în *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Roland Barthes apărea ca un campion neclintit al *mimesisului*. Părerile lui erau pătrunse de o pronunţată reticenţă în legătură cu anumite tradiţii non-mimetice ale literaturii franceze, în legătură cu ceea ce el numeşte „scriitură artizanală" sau „fenomen de flaubertizare a scriiturii" (adică de considerare a limbajului nu drept simplu „semn", ci drept un obiect al muncii artistice) şi pe care Barthes crede nimerit a le raporta, oarecum peiorativ, la o mentalitate „petite-bourgeoise". Criticul salută, tocmai de aceea, cu evidentă satisfacţie, noua atitudine faţă de limbaj, pe care o aduce cu sine „revoluţia literară" produsă în primii ani de după război, o reorientare a scriiturii în direcţia tranzitivităţii, înspre „une parole transparente", înspre un limbaj ce, departe de a-şi pune în valoare fiinţa proprie, îşi asumă, dimpotrivă, statutul de *semn* : „Dacă scriitura lui Flaubert conţine o Lege, dacă aceea a lui Mallarmé postulează o tăcere, dacă altele, cele ale lui Proust, ale lui Céline, ale lui Queneau, ale lui Prévert, fiecare în felul ei, se fondează pe o existenţă de natură socială, dacă toate aceste scriituri implică o opacitate a formei, presupun o problematică a limbajului şi a societăţii, stabilind cuvîntul drept obiect care tre-

buie tratat de către un artizan, un magician sau un scriptor, dar nu de către intelectuali, în schimb scriitura neutră regăsește cu adevărat condiția primă a unei arte clasice: instrumentalitatea"[44]. Direcția aceasta — de „retransparentizare" a limbajului, de afirmare a caracterului său tranzitiv — fusese inaugurată, crede Roland Barthes, de *Străinul* lui Albert Camus: „Acest cuvînt transparent, inaugurat de *L'Etranger* al lui Camus, desăvîrșește un stil al absenței care este aproape o absență ideală de stil; scriitura se reduce atunci la un soi de mod negativ, în cadrul căruia caracterele sociale și mitice ale unui limbaj sînt abolite, în folosul unei stări neutre și inerte a formei"[45].

Un deceniu mai tîrziu, o dată cu *Eseurile critice* (1964), Roland Barthes își revizuiește însă radical punctul de vedere. Astfel, în eseul *Écrivains et écrivants* (publicat inițial în 1960, în *Arguments),* criticul discută opoziția, anunțată încă din titlu (cea dintre „scriitori" și „scriptori"), în lumina celor două atitudini istorice față de limbaj, opțiunile sale mergînd însă acum către „scriitori", adică, arată el, către cei pentru care *„a scrie* este un verb intranzitiv"[46]. Pentru „scriptor" — subliniază, dezaprobator, Roland Barthes — cuvîntul nu constituie decît „un simplu vehicul"[47], un „vehicul al gîndirii", un „instrument de comunicare": „Scriptorii sînt oameni «tranzitivi»: ei își aleg un țel (să depună mărturie, să explice, să instruiască), iar, pentru a-l atinge, cuvîntul nu e decît un mijloc"[48].

Adeziunea — atît a mișcării structuraliste, cît și a celei post-structuraliste, ce își împart aici, în mod egal meritele, în definirea unei paradigme a post-modernismului — pentru principiul „intranzitivității" limbajului devine astfel o constantă a gîndirii lui Roland Barthes, care va reveni asupra acestei idei de cîte ori va avea prilejul, așa cum o face și în interviul său din 1963, *Littérature et signification,* acordat revistei *Tel Quel,* și republicat în volumul *Essais critiques.* Literatura — susține aici criticul — „nu are alt vis și nici altă natură imediată, decît limbajul"; directiva anti-mimetică a unei astfel de poziții se conturează cu și mai multă limpezime, atunci cînd Roland Barthes contrapune statutul prin excelență „lingvistic" al literaturii, tendin-

țelor „realiste", de valorizare a semnificatului, a lucrului de dincolo de limbaj (și de dinainte de vorbire): „De fiecare dată cînd se valorizează «realul» [...] se ajunge la constatarea că literatura nu este decît limbaj"[49].

Principiile unei asemenea poetici de tip non-reprezentațional sînt îmbrățișate fără ezitare, încă de la primele sale lucrări, și de Julia Kristeva, care — în *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (1969) — întreprinde o analiză revelatorie a relației dichotomice dintre „limbă" și „text". Astfel, dacă „limba" se axează îndeobște pe o funcție a „comunicării" (autoarea vorbește despre *„le langage représentatif et communicatif")*, „textul" cu toate că se află „cufundat în limbă" — constituie totuși „ceea ce limba are mai străin de sine"[50], funcția textului fiind nu de a vehicula un sens, ci de a contribui la construirea („producerea") semnificației. Evident, concepția mimetică se făcea vinovată de absolutizarea modelului de funcționare al „limbii", în analiza discursului literar, accentul căzînd pe trăsăturile „expresioniste" ale acestuia. În ultimul timp însă — subliniază Julia Kristeva — semiotica își concentrează tot mai mult atenția asupra „textului", înțeles — prin opoziție cu „limba", după cum s-a precizat — nu ca „redare" a unui sens transcedental, de dincolo de discurs, ci ca facere a unui sens, ca „producere" a lui, printr-o pură activitate a semnificațiilor (autoarea vorbește despre caracterul „trans-simbolic" al acestei activități a semnificanților textuali, despre „o dimensiune suplimentară structurii lingvistice")[51]. Această dimensiune „trans-simbolică" a activității textului, această dimensiune „trans-comunicativă", de natură să „transforme limba în text" și să preschimbe „comunicarea în producție"[52], subliniază o dată în plus orientarea anti-mimetică și anti-expresivă, de care ascultă teoria literară și poetica romanului, la ora post-modernismului.

*

2. Alegația fundamentală de la care pornește, și pe care se întemeiază, poetica post-modernă a romanului este — în formularea lui Jacques Derrida, din *De la grammatologie* (1967) — că „nu există nimic dincolo

de text", ori „în afara lui" *(„il n'y a pas de hors-texte")*, pe care sistemele de reprezentare ale limbii să-l „redea" sau să îl „reflecte".

Această alegație — se va grăbi Frank Lentricchia să sublinieze — nu se cere însă interpretată neapărat ca aparținînd unei ontologii a Neantului, a lipsei obiective de sens a lumii : „Derrida nu este un ontologist al „neantului", pentru simplul motiv că nu e un ontologist de nici un fel"[53]. Nu e mai puțin adevărat însă că ontologia Neantului, tot atît de mult ca și literatura de ficțiune inspirată de problematica lipsei de sens a lucrurilor, au pregătit în măsură considerabilă terenul pentru afirmarea unei literaturi a „tăcerii". O trecere în revistă, cît de sumară, a ontologiei „nimicului" și a problemelor sale specifice nu ar face așadar decît să ne instruiască asupra preludiilor unei poetici a tăcerii, sub zodia căreia, după cum ne încredințează Ihab Hassan, se înscrie romanul post-modern.

Dacă este să căutăm originile istorice ale unei asemenea ontologii a Neantului, va trebui — consideră Georg Lukács, în *Teoria romanului* (1920) — să ne întoarcem mult în urmă, către sfîrșitul vîrstei arhaice a culturii grecești. De-a lungul „timpurilor fericite", ale înfloririi eposului homeric, omenirea se lăsase călăuzită de o ontologie a „imanenței" sensului la viață ; în lumea homerică — arată G. Lukács — „atitudinea spiritului [...] este deci aceea a preluării, pasive și vizionare, a unui sens deja constituit. Lumea sensului este concretă, și poate fi îmbrățișată dintr-o privire"[54]. Dar, așa cum spuneam, o dată cu ieșirea din vîrsta arhaică a eposului homeric, are loc — după Lukács — o destrămare progresivă a acestei ontologii a imanenței sensului la viață, concomitent cu o retragere a esenței „dincolo de orice viață", respectiv într-o pură transcendență : „În această înaintare se desfășoară procesul de retragere a substanței de la faza absolutei imanențe a vieții, la Homer, la faza transcendenței absolute, concrete însă și tangibile, în filosofia lui Platon"[55]. Metafizica Ideilor produce așadar o separare între lumea sensului, pe de o parte, și existență, pe de alta : „Lumile esenței sînt, prin forța formelor, arcuite deasupra existenței, iar modalitatea și conținuturile lor sînt de-

terminate doar de posibilitățile lăuntrice ale acestei forțe. Lumile vieții rămîn aici"[56].

Nașterea romanului este explicată de Lukács în strînsă relație cu cerințele vremurilor post-homerice, vremuri obligate să se confrunte mai presus de orice tocmai cu o asemenea ontologie a dez-imanentizării sensului: „Romanul este epopeea unei epoci pentru care totalitatea extensivă a vieții încetează de a mai fi o evidență, a unei epoci pentru care imanența vitală a sensului a devenit o problemă"[57].

Deși cu rădăcini atît de îndepărtate, obsesia „vidului" ontologic, a dobîndit unele accente extrem de dramatice — ne asigură Robert Martin Adams, într-un studiu din 1966, dedicat acestui subiect — mai ales în secolul al XIX-lea. Fenomenul a fost pus cel mai adesea în legătură cu repercusiunile în epocă ale metafizicii nihiliste a lui Friedrich Nietzsche; anunțînd, nu fără oarecare emfază, „moartea lui Dumnezeu", Nietzsche nu făcea în fond decît să consemneze sfîrșitul reprezentărilor despre ordinea perfectă, despre armonia desăvîrșită a universului. Lipsa de sens este echivalată, astfel, în cazul de față, cu starea de anomie; „afirmația curentă", observă Robert Martin Adams, „este că Nimicul își face apariția ca rezultat al unei pierderi, moartea sau dispariția a Ceva cosmic, probabil a lui Dumnezeu"[58].

Negația nietzscheană nu trebuie privită însă decît ca momentul de vîrf și ca expresia cea mai radicală a unei întregi direcții în gîndirea veacului; dintre precursorii lui Nietzsche, cel mai interesant și mai cutezător pare să fi fost Max Stirner, pe adevăratul său nume Johann Caspar Schmidt (1806—1856). Încă de la primele sale scrieri, Stirner se raliază cu hotărîre stîngii hegeliene, o aripă disidentă în fond, date fiind convingerile ei profund ateiste; astfel, într-un opuscul din 1842, intitulat *Situația penibilă a bisericii și celebrarea creștină a duminecii*, Stirner este de părere că veacul ar reclama o distrugere a ordinii bazate pe supunere, că momentul pretinde „un spirit viril și emancipat, iar nu un spirit infantil pus sub tutelă; un entuziasm pentru lumea mereu prezentă a voinței și a acținii, iar nu devotamentul orb pentru un dincolo"[59]. În

centrul metafizicii stirneriene, se află o critică a conceptului de Lege universală, sub toate înfățișările pe care acesta le-a putut cunoaște; înaintea lui Feuerbach (a cărui scriere, *Esența creștinismului*, este din 1843), înaintea, cu atît mai mult, a lui Nietzsche, Stirner pune în circulație temerarul slogan, atît de caracteristic pentru noua ontologie a „Neantului", pentru teza anomiei universale: „Dumnezeu a murit!". Acțiunea pe care o inițiază acest gînditor nu se va limita doar la atît; Stirner își propune să distrugă orice formă de legitate transcendentă. *Unicul și proprietatea lui* (1844) — cea mai importantă dintre scrierile lui Max Stirner — va fi consacrată tocmai unei analize, dintre cele mai corosive, ale unor astfel de concepte de ordin transcedental; este vorba, în speță, de ideea unei „esențe umane" supraindividuale, idee a cărei responsabilitate, Max Stirner o pune în seama lui Feuerbach: „După Feuerbach, omul se deosebește de animal prin conștiința pe care o dobîndește despre propria sa specie, despre esența sa"[60]. Stirner socotește această idee drept pură ficțiune, o plăsmuire lipsită de orice realitate, un factor de aservire a voinței libere a individului; „Stirner nu acceptă concluzia" — subliniază H. Arvon. „În opoziție cu Feuerbach, Omul, adică esența umană, nu i se pare că ar fi imanentă eului. Dacă Dumnezeu nu-l mai sufocă, ce e drept, pe om, ideea de specie începe în schimb să absoarbă de acum înainte individualitatea"[61]. Sfărîmînd acest idol, Stirner își imaginează să-i fi așezat, în sfîrșit, pe om, în afara oricărei ordini a lumii, față în față doar cu sine însuși, cu propria libertate: „Pe tine și propria ta esență le îndrăgesc, fiindcă esența ta nu este o esență superioară și mai generală decît tine însuți, ea este unică întocmai ca tine, pentru că este tu însuți"[62].

În cursul veacului XX, ontologia „Neantului" va cunoaște o nouă și viguroasă recrudescență, datorată — așa cum reiese și din studiul lui Ihab Hassan despre *Sfîșierea lui Orfeu* (1971 și 1982) — în primul rînd școlii existențialiste și „noului roman". În capitolul *De la existențialism la aliteratură* — unul dintre cele mai consistente, și nu întîmplător, al lucrării sale — Ihab Hassan relevă, ca trăsătură definitorie pentru întrea-

gă această pleiadă de scriitori (de la Jean-Paul Sartre şi Albert Camus, la Nathalie Sarraute şi Alain Robbe-Grillet) prezumţia că existenţa nu posedă, în sine însăşi, nici un fel de semnificaţie şi că realitatea umană este obligată, în consecinţă, să inventeze aceste semnificaţii şi să le fie ea însăşi temeiul. Considerat însă ca atare, fenomenul existenţei nu favorizează — în cel mai bun caz — decît o „poetică a tăcerii" [63]. Acest punct de vedere are să devină, în formularea lui Jean-Paul Sartre, bine cunoscutul principiu (enunţat încă în *L'Etre et le Néant*, 1943, dar reluat, pe larg, în *L'Existentialisme est un humanisme*, 1946), conform căruia „existenţa precede esenţa", principiu care se referă cu precădere la realitatea umană, şi care nu vrea să spună decît că „pur şi simplu, omul întîi de toate este, şi doar mai apoi este una ori alta", pe măsură ce se înmulţesc şi opţiunile sale [64].

Aceeaşi ontologie a non-semnificării reapare şi la Albert Camus, care, însă — arată Ihab Hassan — „visează să prefacă tăcerea în plenitudine" [65], adică, în alţi termeni, să „umanizeze" existenţa, să întemeieze sens în lucruri şi în lume. Teatrul unei astfel de lupte pentru instituirea sensului nu va fi însă propriu-zis cel al fiinţării în lume, unde efectul de structurare nu se va putea niciodată împlini: „Viaţa din punctul acesta de vedere este fără stil. Ea nu e decît o mişcare ce aleargă după propria sa formă, fără să o găsească vreodată" [66]. Ceea ce i se interzice trăirii (constituirea sensului), stă însă la îndemîna romancierului, spaţiul estetic fiind — după Camus — singurul în cadrul căruia structura sensului iese triumfătoare asupra lipsei de structură a existenţei: universul eroilor de ficţiune „nu este nici mai frumos, şi nici mai edifiant decît al nostru. Dar ei, cel puţin, merg pînă la capătul destinului lor şi nu există personaje mai răscolitoare decît cele care ating extremitatea pasiunii lor, ca Stavroghin şi Kirillov, M-me Graslin, Julien Sorel sau prinţul de Clèves. Prin aceasta ne depăşesc ei, întrucît ei încheie ceea ce noi nu terminăm niciodată" [67]. În asemenea condiţii, arta, romanul nu urmează, fireşte, o poetică a *imitaţiei*, ci una prin excelenţă a *producerii* sensului: „Scopul său nu este de a imita, ci de a stiliza" [68].

Ontologia camusiană a Neantului — ontologie ce porneşte de la premisa imposibilităţii unei explicaţii unitare a lumii — fusese însă anticipată de opera unui remarcabil gînditor român; este vorba de D. D. Roşca şi de lucrarea sa, *Existenţa tragică*, apărută în 1934. Filosoful român porneşte, la rîndul său, de la aspiraţia de a găsi un sens unitar lumii considerată în totalitatea ei: „În paginile care urmează, silindu-ne să evităm termenii tehnici în măsura în care această grijă nu ne va împinge să diluăm prea tare şi să falsificăm oarecum gîndirea, vom căuta să ne sprijinim concepţia noastră tragică despre viaţă pe o viziune a existenţei luată în totalitatea ei"[69]. Ţinta ultimă a cunoaşterii ar fi deci aceea de a reduce diversitatea lumii la un principiu de unitate: „Stabilirea unui lanţ deductiv fără discontinuitate, lanţ care ar constitui urzeala esenţială a realităţilor empirice, reducerea ultimă a tuturor faptelor de experienţă şi a tuturor legilor parţiale la o lege unică, din care să poată fi deduse cu necesitate toate formele de existenţă sau cel puţin formele esenţiale ale acesteia, iată gîndul îndrăzneţ şi mare pe care l-a urmărit gîndirea filosofică în toate epocile ei de forţă şi glorie"[70]. Dar, trecînd în revistă diversele tentative de instaurare a unei explicaţii unitare, pe care le înregistrează istoria filosofiei, D. D. Roşca constată un eşec: „Scop suprem pe care nu l-a realizat nici o minte omenească — mai e nevoie să spunem? — deşi unii dintre reprezentanţii de geniu ai filosofiei au crezut c-ar fi atins această utopică ţintă"[71]. Un demers asemănător s-a produs şi în sfera ştiinţifică, cu singura deosebire — faţă de filosofie — că ştiinţa procedează cu mai multă răbdare, prin acumulări lente: „Acumulează experimentare multă şi crede necesare migăloase şi nenumărate cercetări de amănunt pentru a putea ajunge apoi să stabilească cîndva — mergînd pe drumuri perfect şi universal controlabile — o vastă sinteză a experienţei şi o totalizare a ei sub porunca de fier a legii unice"[72]. Dar, tot ceea ce a izbutit, pînă la urmă, ştiinţa, a fost să „raţionalizeze" anumite domenii ale realităţii, dar nu şi existenţa în totalitatea ei: „Ce ne arată, spus în termeni generali de tot, această experienţă? Ne arată că existenţa este şi raţională şi iraţiona-

lă, şi rezonabilă şi absurdă. Experienţa autentică făcută pînă acum ne arată chiar mai mult decît atît: ne învaţă că sfera iraţionalului şi a absurdului este cantitativ, *pentru noi*, mai întinsă decît cea a raţionalului şi a rezonabilului"[73]. Astfel încît, filosoful român se va opri asupra aceleiaşi concluzii, la care va avea să ajungă, nu peste mult, şi Albert Camus: că nu există nici un principiu unitar de explicaţie a lumii, că un sens global rămîne indeterminabil.

De la o ontologie a non-semnificării lumii se revendică şi „aliteratura", termen prin care Ihab Hassan denumeşte (pe urmele lui Claude Mauriac[74]) şcoala „noului roman" francez. Este revelatorie, în această direcţie, încercarea stăruitoare pe care o face Nathalie Sarraute de a denunţa ideea „profunzimilor" sufleteşti. Noul roman nu recunoaşte aşadar existenţa unui „miez ascuns" al lucrurilor, pentru Nathalie Sarraute sarcina romancierului rezumîndu-se la o descripţie a „suprafeţelor". Mai apăsat decît în cazul şcolii existenţialiste, scriitorii din mişcarea noului roman nu redau altceva decît sunetul pe care îl are tăcerea lumii.

Ontologia nimicului, a non-semnificării, îşi găseşte, probabil, expresia culminantă în consideraţiile de poetică a romanului ale lui Alain Robbe-Grillet; plecînd de la unele distincţii operate încă de Jean-Paul Sartre, autorul importantului eseu *Pour un nouveau roman* (1963) este de părere că în legătură cu lucrurile lumii nu putem afirma mai mult decît faptul că ele *sînt*, şi că nimic nu ne autorizează să susţinem că lumea ar mai şi *semnifica*: „Lumea nu este nici signifiantă şi nici absurdă. Ea *este*, pur şi simplu. Iată ceea ce mi se pare, în orice caz, lucrul cel mai remarcabil. Şi, dintr-o dată, această evidenţă ne izbeşte cu o forţă împotriva căreia nu putem să facem nimic. Dintr-o singură lovitură, toată frumoasa construcţie se prăbuşeşte; deschizînd ochii prin surprindere, am trăit, o dată în plus, şocul acestei realităţi încăpăţînate, căreia păream să-i fi venit de hac. În jurul nostru, sfidînd haita adjectivelor noastre animiste sau menajere, lucrurile sînt acolo"[75].

În toate aceste situaţii, trecute de noi în revistă, poetica non-imitativă a romanului se dezvoltă pe temelia

unei „ontologii a nimicului", fără însă ca asemenea premise să fie cu adevărat obligatorii.

3. Poetica non-imitativă își are aderenții ei — nu puțini — și în spațiul literaturii românești contemporane. Romanul *Martorii* (1968), al lui Mircea Ciobanu, se cere a fi considerat, credem noi, drept unul dintre cele dintîi texte ale perioadei post-belice, ce se revendică de la o astfel de poetică ; la fel ca, mai tîrziu, romanele lui Sorin Titel (îndeosebi *Lunga călătorie a prizonierului*, 1971, dar și *Țara îndepărtată*, 1974, ori *Pasărea și umbra*, 1977), sau cele ale lui Mircea Nedelciu (mai ales *Zmeura de cîmpie*, 1984, și *Tratament fabulatoriu*, 1986).

Naratorul principal din *Martorii* are, astfel, misiunea de-a întreprinde o anchetă și de a lămuri împrejurările cu totul enigmatice ale morții Domnului [...] ; dar el nu face, la drept vorbind, decît să adune laolaltă diverse relatări, atît asupra evenimentelor, cît și asupra eroilor acestei drame. Naratorul nu este prin urmare — decît în mică măsură — el însuși un povestitor ; rolul său constă mai degrabă în *a colecționa* povești.

Cu această ocazie, el are să constate însă că relatările martorilor nu ascultă de o poetică imitativă, în sensul că istorisirile lor distorsionează adesea, și cu bună știință, adevărul, dacă nu chiar tind să se transforme în născocire curată. Comportamentul lor naratorial față de trecut denotă în ultimă analiză o conștiință demiurgică, a cărei funcție specifică nu poate fi aceea de „a reflecta" realitatea, ci propriu-zis de „a o întemeia". Semnele unei asemenea conștiințe „întemeietoare" pot fi depistate nu numai la tînărul învățător Lohan (care își fabrică o biografie aprocrifă), ci mai cu seamă la anchetator, încîntat de puterile lui discreționare : „Cîtă libertate ! Și pentru că pot să mă folosesc de ea fără a cere îngăduința nimănui, de ce n-aș presupune că faptul a avut loc tocmai în clipa cînd privirile femeii s-au oprit pe mîinile Domnului [...], mai vii parcă decît altă dată, mai apte decît oricînd să apuce ?" [76].

Printr-o astfel de poetică, non-imitativă, *Martorii* se constituie, cum spuneam, într-un cap de serie in evoluția romanului românesc de după război ; pe drumul deschis de Mircea Ciobanu, se va înscrie, nu peste mult

timp, și Sorin Titel. În *Țara îndepărtată* (1974), de pildă, unul dintre naratori (fiul răposatei doamne Binder) înțelege pe deplin natura reală a actului de a povesti ; chiar și atunci cînd are drept resort principal al său anamneza, istorisirea se transformă pe nesimțite în „închipuire" — așadar în *întemeiere* — a trecutului : „Mi-o închipui stînd în dreptul ferestrei, în diminețile încețoșate de toamnă. Mi-o închipui urmărindu-i pe cei care se îndreptau spre fabrică, iar fața ei luminîndu-i-se doar atunci cînd trecea vreun muncitor pe cîte o bicicletă ruginită de ploi"[77].

Iar, în legătură cu romanele lui Mircea Nedelciu, Monica Spiridon observa, pe bună dreptate, într-un comentariu deosebit de pătrunzător, că „povestitorii relatează în deplină indiferență față de adevăr", că ei povestesc „ca să mistifice, să camufleze", sau — pe scurt — ca *să întemeieze* o nouă realitate, care să se substituie celei dintîi. Poetica de tip non-imitativ, la care aderă, după toate aparențele, Mircea Nedelciu ar avea prin urmare drept țel mai curînd *să transforme* realitatea : omul" — precizează însuși romancierul — „vorbește în vederea schimbării lumii și nu în intenția descrierii ei"[78].

III

Poetica post-modernă a romanului consacră, prin fiecare din inițiativele sale, dacă nu propriu-zis „moartea unei gîndiri legate de sens" — cum proclamă Jean-Louis Baudry[79] — în orice caz, o foarte serioasă încercare de a deprecia Sensul. Așa cum s-a văzut, prin tendințele sale pluraliste și policentrice, romanul post-modern reușește practic să pună capăt hegemoniei, atîta timp necontestate, a semnificației *unitare* a textului.

Tot astfel, tendințele anti-mimetice — evidențiate de noi mai înainte — au contribuit din plin la erodarea dogmei tradiționale a „exprimării", prin limbaj, a unor sensuri *deja constituite*.

Rămîne să dăm seama, în continuare, de alte asemenea forme de depreciere a sensului ; plecînd de la

premisa că textul nu preia sensuri preexistente limbajului, ci produce aceste sensuri, printr-o activitate a semnificanților textuali, plecînd deci de la un concept al sensului așezat pe principii pronunțat anti-mimetice, să evidențiem totuși tendința gîndirii (dar și a practicii) post-moderne, de a asocia conceptul de sens cu anumite conotații negative. Se poate, cu alte cuvinte, evidenția o foarte puternică propensiune de a privi relația dintre activitatea limbajului, pe de o parte, și produsul final al acestei activități, adică sensul, pe de altă parte, ca pe o relație între termeni opuși, ca pe o antinomie de regulă rezolvată în defavoarea sensului.

Valorizarea cu precădere a productivității textuale are drept corolar, în majoritatea cazurilor, semnalarea — ca trăsătură definitorie — a pluralității nelimitate a posibilităților de semnificare. Este vorba de fapt de conceptul de joc liber al structurării ; asupra acestei trăsături insistă, de pildă, și Julia Kristeva, atunci cînd — în *Sémeiotikè* (1969) — își propune să definească noțiunea de „geno-text", una din numeroasele noțiuni alternative pentru ceea ce am numit „joc liber". „Geno-textul" — se explică Julia Kristeva — nu e o structură, ci e „pluralitatea semnificațiilor", în raport cu care „fenotextul" (așadar, produsul final al muncii) reprezintă doar „un semnificat limitat", deci o sărăcire.

Cît de bogată este această „pluralitate a semnificațiilor" ne-a spune Julia Kristeva cu toată limpezimea : geno-textul „cuprinde posibilitățile tuturor limbilor existente sau viitoare" [20].

Merită menționat aici faptul că aceste analize post-moderne, cu tendința lor de a așeza în relație de opoziție conceptele pomenite (indiferent de termenii cu care ele sînt denumite) au fost prefigurate încă de Paul Valéry, în *Introduction à la Poétique* (1938). Singura limită istorică ce își pune pecetea asupra clarvăzătoarelor considerații ale lui Valéry vizează identificarea mecanismelor de producere a sensului cu subiectivitatea transcendentă a scriitorului, cu „viața spiritului". Dar, în rest, practica scrisului și a creației este descrisă în aceeași termeni în care, peste ani, poeticienii post-modernismului vor descrie viața limbajului, ca pe un „joc liber" al structurării ; Paul Valéry invocă, astfel, în această direcție, „pluralitatea căilor ce se oferă autoru-

lui, în cursul muncii lui productive"[81]. El revine, în numeroase rînduri, asupra acestei idei, arătînd că „instabilitatea, incoerența, inconsecvența", ce caracterizează efortul productiv al spiritului, constituie pentru aceasta „un tezaur de posibilități, a cărui bogăție el o presimte"[82]. Prin contrast cu activitatea productivă, sensul primește, la Paul Valéry, conotații negative: sensul este un sinonim al Morții.

Post-modernii vor percepe, la rîndul lor, antinomia *activitate productivă* vs. *sens*, ca fiind perfect izomorfă cu antinomia viață vs. moarte. Privită în timp, activitatea de structurare apare ca un proces de creștere a entropiei, respectiv ca o reducere treptată a mobilității de ansamblu a sistemului, ca o încremenire progresivă a mecanismelor productive, ca o cădere în nemișcarea unui sens definitiv. Jacques Derrida asemuiește — în *Force et signification*, un superb eseu din 1963, inclus apoi în volumul *L'Écriture et la différence*, 1967 — acest proces entropic cu încleștarea dintre viață și moarte, dintre principiul dionysiac al „forței", al energiei impetuoase, și principiul apollinic al „formei", al „structurii" definitive, încleștare care se încheie în mod inevitabil cu biruința lui Apollo, adică a încremenirii. Sensul se asociază, și la Derrida, cu ideea Morții[83].

Ceea ce caracterizează, în această direcție, punctul de vedere post-modern este efortul de a monta anumite strategii de amînare a momentului de instaurare a sensului, de amînare, cu alte cuvinte, a morții. Am putea chiar spune că poetica post-modernă a romanului se definește prin formele pe care le ia operația de de-construire a sensului, aproape fiecare teoretician venind cu propria sa metodă, în această privință; țelul comun este — cum o spune și Jean-Louis Baudry, cu toată limpezimea, în studiul său *Scriitură, ficțiune, ideologie*, studiu publicat în antologia de grup *Theorie d'ensemble* (1968) — de a aboli „închiderea sensului": „Pentru a distruge închiderea sensului și a reprezentării, pentru a deveni text, ficțiunea trebuie produsă în interiorul unui spațiu formal avînd ca funcție distrugerea, pe măsură ce el apare, a sensului"[84].

Căutătorii cei mai febrili de astfel de tehnici de-constructioniste au fost, totuși, Roland Barthes (îndeosebi în

Essais critiques, 1964) şi Julia Kristeva (foarte elocventă pe această temă mai ales în *Sémeiotiké*, 1968).

În ceea ce-l priveşte pe Roland Barthes, una dintre luările sale de poziţie cele mai cunoscute o reprezintă articolul *La Réponse de Kafka* (1960), republicat în *Essais critiques*; autorul apără aici principiul „tăcerii" fecunde a textului literar. Opera literară — susţine el — nu este chemată niciodată să ofere răspunsuri, ea trebuie să se ferească de a deveni „dogmatică". În măsura în care „semnifică", literatura trebuie aşadar să şi distrugă (pentru a salva bogăţia indeterminărilor) născîndele semnificaţii particulare: „lumea" — afirmă Roland Barthes — „constituie un loc întotdeauna prielnic semnificării, dar necontenit decepţionată de aceasta" [85].

La fel de importante, pentru impunerea unor strategii de-constructioniste, sînt şi două interviuri acordate de Roland Barthes revistei *Tel Quel*, şi republicate, ambele, în *Essais critiques*. În cel dintîi interviu *(La littérature, aujourd'hui*, 1961), Roland Barthes revine asupra tezei, capitale, a indeterminării sensului; literatura — susţine el, aici, „nu semnifică «nimic», iar fiinţa ei (ca şi în cazul sistemului modei, de altfel) se află, toată, în „semnificare", iar nu în „semnificaţie" [86]. Idee ce se precizează pe parcurs şi îşi lămureşte pe deplin înţelesul, mai ales din clipa în care autorul descoperă formula, atît de sugestivă, de „sistem signifiant deceptiv" [87].

Cel de al doilea interviu, de o importanţă similară, în care Roland Barthes se referă la strategiile de de-construire a sensului este *Littérature et signification* (1936). Autorul descoperă aici o formulă sugestivă (pe lîngă cea de „système signifiant déceptif"), pentru principiul aflat în discuţie; este vorba de afirmaţia potrivit căreia singura preocupare pe care literatura trebuie să o arate, în problema sensului, este aceea de a veghea asupra „validităţii" acestuia (adică a condiţiilor lui formale); nu şi asupra „adevărului" său (dezinteresîndu-se deci de conţinutul de semnificaţii particulare). Rolul sistemului, arată Roland Barthes, „nu constă aici în a transmite un mesaj pozitiv (nu e un teatru de semnificaţii), ci de a face să se înţeleagă că lumea reprezintă un obiect ce trebuie descifrat" [88].

În ceea ce o priveşte pe Julia Kristeva, punctul său de vedere este expus cu maximă claritate, cum am mai menţionat, în *Sémeiotiké* (1969) ; autoarea apără, la rîndul ei, cu îndîrjire, tendinţele de intranzitivitate ale discursului literar, tendinţele acestuia de a prezerva jocul liber al structurării, care trebuie să rămînă în pura lui indeterminare, iar nu lăsat să încremenească în particularitatea unei semnificaţii oarecare : „A fost necesară îndelungata dezvoltare a ştiinţei discursului, a legilor permutării şi anulărilor sale, a fost necesară o îndelungată meditaţie asupra principiilor şi limitelor Logosului ca model tip al sistemului de comunicare a sensului (a valorii), pentru a putea azi propune *conceptul* acestei «munci» care «nu vrea să spună nimic», al acestei producţii mute, dar marcante şi transformatoare, anterioară «spusei» circulare, comunicării, schimbului, sensului" [89].

Interesant — şi demn de reţinut — în comentariile Juliei Kristeva este faptul că progresele cele mai mari, în această evoluţie spre o poetică a indeterminării sensului, în această axare pe „munca pre-sens", sînt puse de autoare în seama în primul rînd a lui Marx („astfel, gîndirea marxistă *pune*, prima, problematica muncii productive, ca o caracteristică majoră în definirea unui sistem semiotic" [90]) şi, mai apoi, a lui Freud („Freud relevă producerea însăşi considerată ca un *proces*" [91]).

Tehnicile deconstrucţioniste, intrate în arsenalul romancierului post-modern, urmăresc aşadar în esenţă o anulare a închiderii sensului, o prezervare a indeterminării lui, şi, prin aceasta, o punere în valoare a vitalităţii sistemului, a forţei lui productive, a nesfîrşitelor sale resurse.

Aceste elemente ale unei poetici a indeterminării sensului şi-au găsit o expresie dintre cele mai tranşante în teoria „operei deschise", expusă de Umberto Eco într-o celebră lucrare a sa din 1962 ; principiul cardinal al acestei teorii îl constituie lupta împotriva unei închideri a sensului şi protejarea, în acest fel, a jocului liber al structurării : „aceste noi opere muzicale constau nu într-un mesaj închegat şi definit, nu într-o formă organizată în mod univoc, ci într-o posibilitate de organizări diferite, încredinţate iniţiativei interpretului ; ele se prezintă deci nu ca opere finite, care să fie retrăite şi înţelese în-

tr-o direcţie structurală dată, ci ca opere «deschise», pe care interpretul le definitivează chiar în momentul în care le valorifică estetic"[92]. „Vulgar spus" — insistă Eco — „operele deschise sînt opere neterminate"[93].

Să atragem din nou atenţia asupra faptului că această poetică a indeterminării sensului este pusă de Eco — într-un fel care pare să anticipeze tezele teoretice cele mai îndrăzneţe ale post-modernismului — în legătură cu paradigma culturală a pluralismului; Eco descrie (încă din 1962!), opera deschisă ca pe o structură „acentrică" („pe de altă parte, părăsirea centrului care constrînge, a punctului de vedere privilegiat...")[94], referindu-se în chip explicit la o trăsătură a „pluricentrismului" („Universul multipolar al unei compoziţii seriale în care consumatorul, necondiţionat de un centru absolut, îşi constituie sistemul de relaţii făcîndu-l să se înalţe dintr-un *continuum* sonor, în care nu există puncte privilegiate, ci toate perspectivele sînt deopotrivă de valabile"[95].

Această insistenţă asupra unei activităţi textuale, menţinută neabătut la un nivel al unei perfecte indeterminări semnificative, a favorizat stabilirea anumitor analogii cu alte practici sociale transformatoare, în speţă cu producţia materială. Asemenea paralelisme apar şi funcţionează la majoritatea teoreticienilor din grupul *Tel Quel*, începînd cu Julia Kristeva şi continuînd cu Jean-Joseph Goux ş.a.

Tendinţa generală este aceea de a echivala, de pildă, funcţia comunicaţională a textului (şi care priveşte „sensul", conţinutul propriu-zis al mesajului) cu ceea ce Marx, în analizele lui economice numea „valoarea de schimb" a unei mărfi. Asupra acestei analogii, Jean-Joseph Goux revine frecvent, şi cu remarcabilă elocinţă: „Limbajul este conceput (în istoria occidentală) ca un ansamblu de semne de schimb. Sub aspectul comunicativ, expresiv, sau, şi mai subtil, în alegerea criteriului de traductibilitate drept caracteristică a oricărui limbaj, sensul este întotdeauna considerat ca un element al unei tranzacţii comerciale. Accentul e pus în unanimitate (de la Aristotel la Martinet) pe *valoarea de schimb* a semnelor — funcţia lor în procesul de circulaţie"[96].

. Dimpotrivă, „productivitatea textuală" pură, activitatea pe care semnificanţii textuali o exercită unii asupra

altora — sau, cum spune Jean-Joseph Goux, faptul că „semnele formează mijloace de producţie ale altor semne (ale altor combinaţii de semne)"[97] — evocă o altă noţiune de economie politică marxistă, aceea de *valoare de întrebuinţare* a mărfii.

Aceste analogii stăruitoare între practica literară, pe de o parte, şi practica producţiei economice, pe de alta, nu sînt lipsite de rost, ele slujesc în general la stabilirea unei corelaţii pregnante între mutaţiile ce au avut loc în plan semiologic (trecerea de la o semiologie a sensului, la una întemeiată pe conceptul de activitate a textului) şi revoluţia similară înfăptuită în plan social, revoluţie ce a urmărit tocmai înlăturarea fenomenului de „exploatare a muncii", de către clasele dominante, în al căror interes era anume să „oculteze" truda lucrătorului. Afirmarea teoriei post-moderne a funcţiei prin excelenţă productive a semnificanţilor textuali, precum şi strategiile de protejare a acestei activităţi de perspectiva concretizării unor semnificaţii determinate, apare aşadar ca o formă de „răzvrătire" împotriva „exploatării scriiturii", cum spune Jean-Joseph Goux: „Această valoare de întrebuinţare a semnelor (munca lor, fabricarea textului) este mascată pretutindeni şi întotdeauna, căci, dacă valoarea de schimb a muncii şi valoarea de întrebuinţare (care este situată în afara comerţului, pentru a face posibil schimbul) întemeiază şi întreţine profitul (capitalist), ideologia dominantă ocultează valoarea de întrebuinţare a semnelor (scriitura — şi *productivitatea* sa specifică) care devine chiar inconştientul"[98].

În virtutea noii concepţii semiologice, cu adevărat important nu mai este prin urmare sensul, ci procesul de semioză.

Această poetică a indeterminării sensului se lasă însă la fel de bine descrisă şi ca o poetică a auto-referenţialităţii; dacă textul comunică în adevăr un mesaj, conţinutul acestui îl formează nu semnificaţiile particulare, ci propria activitate. Post-modernismul inaugurează astfel — pentru roman, în primul rînd, dar nu numai pentru el — un timp pe care Jean Ricardou îl defineşte ca fiind unul al *narcisismului*[99], dar pe care Roland Barthes îl prezintă, cu mult mai exact, ca un timp al interogării, al

scrutării întrebătoare a propriului chip: „Toate aceste tentative vor permite probabil ca secolul nostru (vreau să spun ultima sută de ani) să fie într-o bună zi definit ca unul al întrebării: „*Ce este literatura?*" [100]. Înainte de revoluția post-modernă, literatura — crede Roland Barthes — „nu reflectase niciodată asupra sa însăși" (sau o făcuse doar întîmplător), ea „vorbea, dar nu se vorbea"; în perioada post-modernă (termenul ca atare nu e însă folosit de criticul francez), literatura „începe să se simtă dublă: în același timp obiectul, dar și privirea îndreptată asupra acestui obiect". Dubla ipostază a literaturii ar putea fi descrisă și cu ajutorul unor termeni din logică: textul literar ni se înfățișează, pe de o parte, ca limbaj, iar, pe de altă parte, ca meta-limbaj [101].

Romanul post-modern are să se resimtă, desigur, de pe urma acestei evoluții ce are loc la nivelul întregii literaturi; urmărind, la rîndul său, prescripțiile unei astfel de poetici a reflexivității, romanul post-modern va arăta o predilecție simptomatică pentru forma meta-romanului.

Sub aspect strict tehnic, reflexivitatea se realizează îndeobște cu ajutorul unui procedeu (studiat, în cadrul unei ample teze de doctorat, din 1977, de Lucien Dällenbach), cunoscut sub denumirea (introdusă însă în critica literară de André Gide) de „*mise en abyme*". Analizele lui Lucien Dällenbach pun în evidență complexitatea conceptului de reflexivitate, care poate să îmbrace trei forme distincte; autorul se crede îndreptățit să preia „discriminările clasice ale lingvisticii jakobsoniene" și să clasifice reflexivitatea în: „réflexion de *l'énoncé*, réflexion de l'*énonciation*, et réflexion du code" [102]. Prin punere în abis a „enunțului", Lucien Dällenbach înțelege un tratament specular aplicat subiectului epic sau unor părți ale acestuia *(„l'histoire racontée")*, caz în care putem defini punerea în abis ca „o citare de conținut" [103]. Prin cea de a doua formă a reflexivității, prin punerea în abis a *enunțării*, criticul are în vedere trei aspecte: „1. o «prezentificare» diegetică a producătorului sau a receptorului povestirii; 2. punerea în evidență a procesului de producere ori a celui de receptare ca atare; 3. manifestarea contextului ce condiționează (ce a condiționat) această producere-receptare" [104]. În sfîrșit, cea de

a treia formă de specularitate se referă la o „vădire a codului" sau la o „narativizare mai mult sau mai puţin explicită a problematicii propriei scriituri" [105].

După părerea noastră, cele trei forme de specularitate identificate de Lucien Dällenbach nu sînt în egală măsură reprezentative pentru romanul post-modern, a cărui poetică a indeterminării sensului îl face mai puţin înclinat să caute efecte de specularitate pentru „*l'énoncé*" (adică pentru structurile *încheiate* ale subiectului epic), predispunîndu-l însă, prin definiţie, pentru punerea în abis a *enunţării* (adică a activităţii însăşi de structurare).

În ceea ce priveşte romanul contemporan românesc, se poate cu uşurinţă constata tocmai o astfel de predilecţie pentru punerea în abis a *enunţării*, iar, în cadrul ei, pentru prezentificarea producătorului de text. Cu totul ilustrative, în această direcţie, sînt parantezele auto-referenţiale pe care Mircea Nedelciu le deschide frecvent în textul *Prefeţei* sale, de factură accentuat speculativă, la romanul *Tratament fabulatoriu* (1986), paranteze în care specularitatea nu rămîne străină de un anumit gust al parodiei : „(Acum intră fiu-meu, în vîrstă de trei ani şi jumătate şi mă roagă să-l las şi pe el să se joace la maşina de scris. N-am timp să scot hîrtia pe care tocmai scriam eu, n-am timp nici să-i explic că eu nu mă joc şi în general, la vîrsta pe care o are el acum, nu-i poţi explica mare lucru, nu-i poţi refuza mai nimic şi are şi reacţii mult mai rapide.

889îje hd UII/'—)WLMS iăks spdod pyp ,iu
unxkwşwls,x ziopskmZI+?Y A+;fiZSHDJEI—/'6eid
7893762ujkm. —UJNT&%BNPo1wrqna

...iar plăcerea pe care i-o produce această intervenţie a lui liberă de orice prejudecăţi, în discursul meu ce încearcă a fi logocrat, este o plăcere autentică. Ce provoacă arta ? PLĂCERE !)" [106].

Tehnici ale auto-referenţialităţii sînt puse la contribuţie, de asemenea, şi în romanul lui Norman Manea, *Plicul negru* (Cartea Românească, 1986), unde asistăm nu doar la o simplă „prezentificare" a autorului ; *Plicul negru* se constituie de fapt într-o naraţiune despre contactele şi confruntările dintre un autor (Mynheer) şi propriile lui ficţiuni („înlocuitorii"). Relaţia dintre autor şi text este urmărită în mod precumpănitor în cheie psi-

hologică ; prin producerea textului, autorul ia cunoștință, proiectate cum sînt în afara lui, de fantasmele propriului subconștient. Și este uimitor cît de larg și de cuprinzător poate să fie registrul în care se înscriu „înlocuitorii" delegați de Mynheer : de la guralivul și cabotinul Anatol, pînă la fanaticul ideolog Ianuli.

O puternică atracție pentru tehnicile auto-referențiale vădește (dar într-un spirit mai accentuat ludic) Paul Georgescu, mai cu seamă în ciclul de romane inaugurat cu *Mai mult ca perfectul* (Editura Eminescu, 1984), unde scriitorul se arată tentat de procedeele specularității din cea de a treia categorie, cea a „vădirii codului" (există, în *Mai mult ca perfectul*, numeroase pasaje în care se disertează copios asupra „iepicului").

IV

În studiul său despre *La structure, le signe et le jeu dans les discours des sciences humaines* (1966) — studiu la care ne-am referit deja, în repetate rînduri, în cadrul lucrării de față — Jacques Derrida, abordînd problema unei necesare decentrări a structurii, insistă pe larg asupra noțiunii de *centru* și asupra rolului jucat de acesta, de-a lungul timpului, în gîndirea occidentală : „Funcția acestui centru" — arată filosoful — „a constat nu numai în a orienta, a echilibra și a organiza structura — nu putem de fapt concepe o structură neorganizată —, ci, mai presus de toate, în a oferi asigurări că principiul organizator al structurii va limita ceea ce am putea să numim *jocul* structurii" [107].

Noțiunea de *centru* se înfățișează însă, în perspectivă istorică, sub o multiplicitate de ipostaze, între care Jacques Derrida se oprește asupra celor mai importante : „În fapt, ceea ce fascinează mai mult într-o astfel de căutare critică a unui nou statut al discursului este abandonarea declarată a oricărei referințe la un *centru*, la un *subiect*, la o *referență* privilegiată, la o origine, sau la o absolută *archia*" [108].

Ocupîndu-se, în continuare, de strategiile *decentrării*, așa cum sînt puse acestea în evidență de lucrările lui Claude Lévi-Strauss asupra mitului, Jacques Derrida re-

ține mai ales identificarea centrului cu ideea de subiect sau cu aceea de autor. Meditațiile filosofului francez ne semnalează astfel o altă temă majoră, ținînd de mitul tradițional al Sensului (al unui sens de regulă de dincolo de limbaj, preexistent limbajului), împotriva căruia spiritul post-modern a simțit nevoia să-și mobilizeze energiile deconstrucționiste: tema *subiectului auctorial*.

Tendința generală este aceea de a diminua, pe cît cu putință, rolul demiurgic al autorului în originarea textului literar, tendință care merge pînă la a proclama dispariția eului auctorial drept „cauză" a scriiturii. În felul acesta, se ajunge la un concept de „scriitură a-cauzală", concept pe care Jean-Louis Baudry îl definește după cum urmează: „În această perspectivă, subiectul, cauză a scriiturii, dispare, iar autorul, «scriitorul» o dată cu el. Scriitura nu «reprezintă» «creația» unui individ izolat; ea nu poate fi considerată ca o proprietate a sa [...] Astfel, ajungem să definim o scriitură a-cauzală, caracterizată mai întîi prin dispariția unui semnificat care i-ar fi în acelși timp origine (autorul cauză) și scop (adevărul, legea, expresivitatea"[109]). Interesant este faptul că Jean-Louis Baudry pune în legătură dispariția autorului cu triumful nihilismului metafizic de sorginte nietzscheană: „Căci, întîi de toate, e vorba de a trage consecințele care se impun în urma morții lui Dumnezeu (a subiectului)"[110].

Teza dispariției autorului constituie însă punctul final, într-o evoluție destul de îndelungată, la începuturile căreia — într-o ordine nu atît a reflecției metafizice, cît în aceea a poeticii romanului — se află faimoasa teorie proustiană, a „celor două euri", teoria elaborată în anii 1908—1910 și expusă, într-o primă formă, în eseul *Contre Sainte-Beuve* (eseu publicat doar postum, în 1954). Luînd în discuție metoda critică a lui Sainte-Beuve, Marcel Proust arată aici că presupoziția fundamentală de la care ea pornește este aceea că subiectul auctorial ar fi unul și același cu eul biografic al unui scriitor, cu eul său „non-textual", cum am spune noi astăzi. Or, susține Marcel Proust, cu o uimitoare forță de anticipare, scrierea unei opere, activitatea de producere a unui text, presupune instituirea unui alt eu, absolut distinct și pe de-a-ntregul diferit de cel biografic: „această metodă ignoră

ceea ce ne învață o analiză cît de cît adîncită în noi înșine și anume: cartea este produsul unui alt eu decît cel pe care-l manifestăm în obiceiurile noastre, în societate, în viciile noastre" [111].

Nu e mai puțin adevărat însă că, pentru Marcel Proust, acest eu artistic, în ciuda faptului că pare instituit numai de textul literar („eul profund pe care-l simțim singurul real, pe care ajung să-l trăiască numai artiștii" [112]) și de activitatea productivă ca atare, nu este privit totuși ca o componentă efectivă a textului, ci tot ca o componentă psihologică a subiectului biografic, cu mențiunea doar că ea se află de fapt situată în straturile cele mai adînci ale subiectului transcendental, de unde nu iese la suprafață decît stîrnită de text. Opoziția pusă în evidență de comentariul proustian este astfel o opoziție internă a subiectului biografic (opoziția dintre eul adînc și cel superficial), iar nu opoziția (pe care se va bate mai tîrziu atîta monedă) dintre subiectul empiric și subiectivitatea textuală.

Dar, chiar dacă e psihologizantă, viziunea lui Marcel Proust are totuși meritul, de netăgăduit, de a fi pregătit redefinirea post-modernistă a subiectivității creatoare ca simplă funcție a textului.

Contribuția decisivă la întemeierea noului concept al subiectivității vine însă din partea cîtorva mari gînditori ai veacului (Alfred North Whitehead, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre), pe care îi unește, mai presus de orice deosebiri, tendința comună de a depăși o ontologie substanțialistă, în direcția unei filosofii a relației. Din acest, nou, punct de vedere, subiectul nu mai este văzut, în realitatea lui originară, ca o „plenitudine" semnificativă, ci — dimpotrivă — ca un „vid", care se încarcă de sens numai în măsura în care se lasă angrenat într-un sistem de relații în continuă devenire. Semnificația subiectului nu preexistă, așadar, ci este instituită, procesual, de sistemul de relații.

În cunoscutul și importantul său tratat din 1929, *Process and Reality*, Alfred North Whitehead mărturisea, astfel, gîndul de care s-a lăsat condus, de a arunca o punte între „metafizica substanțialistă" și cea a „fluxului". Pornind de la analiza primelor două versuri ale unui faimos imn, filosoful descifra, în fiecare din ele, su-

gestia cîte uneia din cele două căi posibile de urmat pentru cugetarea filosofică: „Acei filosofi care pleacă de la primul vers ne-au dăruit o metafizică a «substanței»; și cei care pleacă de la cel de al doilea vers au dezvoltat o metafizică a «fluxului». Înțelepciunea ar consta însă în a le urma pe amîndouă: „Dar, la drept vorbind, cele două versuri nu pot fi despărțite în felul acesta; și vom descoperi că majoritatea filosofilor s-au străduit să asigure o dreaptă măsură a lor" [113]. Nu e mai puțin adevărat însă că modul în care Whitehead înțelege să înfăptuiască această sinteză înseamnă de fapt un prim pas în direcția unei filosofii a relației, ceea ce Ilya Prigogine și Isabelle Stengers nu întîrzie să precizeze: „Fără a intra în nici un detaliu în legătură cu sistemul lui Whitehead, trebuie doar să precizăm că el dezvăluie solidaritatea între o filosofie a *relației* — nici un element din natură nu este suportul permanent al unor relații schimbătoare, fiecare își trage identitatea din relațiile cu celelalte — și o filosofie a *devenirii înnoitoare*", cum se pretinde cea a lui Whitehead [114].

Progrese incalculabile în direcția înțelegerii subiectivității ca simplă formă ce se încarcă de semnificație, ca urmare a propriei activități, înregistrăm o dată cu lucrările școlii existențialiste. Definiția pe care Martin Heidegger, de pildă, o dă ființei umane — și, implicit, subiectivității — în *Ființa și Timpul* (1927) este o definiție accentuat anti-substanțialistă; pentru Martin Heidegger, ființa umană nu este, în chip originar, decît existență pură, lipsită de orice predicat substanțial: „Caracterele ce pot să fie desprinse la un astfel de existent nu sînt prin urmare cîtuși de puțin niște «proprietăți» subzistente, relevînd o ființă subzistentă, și care ar aparține unui existent subzistent de cutare sau cutare aparență" [115]. Această figură vie a subiectivității se va umple însă de conținut, de semnificație, prin succesivele ei „proiectări", respectiv printr-o însumare de acte constitutive.

De la aceleași premise anti-substanțialiste are să pornească și Jean-Paul Sartre, care, în *Ființa și Neantul* (1943), definește conștiința esențialmente ca *libertate* (așadar ca o figură vidă), subliniind că libertatea *precede* încărcătura de semnificație (cu alți termeni: esența) din

care își va țese ființa: „Am remarcat deja în altă parte că raportul dintre existență și esență nu mai este, în cazul omului, la fel cum era pentru lucrurile lumii. Libertatea umană precede esența omului și o face posibilă, esența ființei umane se află în suspensie în chiar libertatea lui"[116].

Gîndirea post-modernă va fructifica din plin asemenea contribuții, prin care filosofia relației a izbutit să cîștige tot mai mult teren, în detrimentul metafizicii substanțialiste.

Două ar fi, îndeobște, direcțiile urmate de meditația post-modernă în problema subiectului; cea dintîi este reprezentată de mișcarea structuralistă, pentru care subiectivitatea auctorială nu numai că *nu este* (după cum proclama substanțialismul), dar nici măcar *nu se construiește* singură (după cum încerca să demonstreze filosofia existențialistă), ci mai degrabă *este construită* de text, de sistemul signifiant, care se vădește astfel „sursa absolută pentru orice semnificație"[117].

Este cît se poate de limpede că, încercînd să definească subiectivitatea auctorială pe baze strict funcționale, relaționiste[118], structuralismul preconizează totuși o anumită organizare formală a acestor relații, înscrierea lor într-o structură, într-un tipar formal.

Cu totul alta este situația în ceea ce privește direcția alternativă despre care am amintit, direcție ilustrată de mișcarea post-structuralistă, care subsumează această esență pur relațională a subiectivității auctoriale nu unei categorii formale (structura), ci categoriei dinamice a Forței, categorie inspirată de principiul nietzschean al dionisiacului. Pentru teoria post-structuralistă, subiectivitatea auctorială se cere descrisă ca un sistem de relații în permanentă prefacere, într-o devenire fără sfîrșit, într-o „diseminare" neîntreruptă.

Cea dintîi direcție (de linie structuralistă) este susținută, între alții, de Roland Barthes, cel de pînă la 1966; în *Sur Racine* (1963), criticul definește fără echivoc subiectivitatea auctorială în termeni exclusiv relaționali: „Scriitorii nu trebuie să fie considerați decît ca niște participanți la o activitate instituțională care îi depășește ca indivizi, la fel cum în societățile numite primitive, vrăjitorul participă la o funcție magică; singură funcția

poate să constituie obiect al unei științe"[119]. Subiectivitatea nu posedă propriu-zis nici un fel de realitate, în afară de aceea pe care i-o conferă totalitatea funcțiilor pe care ea le prestează în cadrul sistemului.

În *Critique et verité* (1966), Roland Barthes insistă asupra aceleiași idei că subiectivitatea auctorială este lipsită de orice altă esență, în afară de cea rezultată din relațiile la care ia parte. Scenariul secret de care ascultă subiectul discursului pare să fie, în consecință, unul de exorcizare a vidului: „subiectul" — susține Roland Barthes — „nu este o plenitudine individuală, pe care avem sau nu dreptul să o eliminăm în limbaj (în funcție de «genul» de literatură pe care îl alegem), ci, dimpotrivă, el este un vid în jurul căruia scriitorul împletește un cuvînt infinit transformat (inserat într-un lanț de transformări), în așa fel, încît orice scriitură *care nu minte* nu desemnează atributele interioare ale subiectului, ci absența sa. Limbajul nu este predicatul unui subiect inexprimabil, ci este subiectul"[120]. În alte cuvinte: subiectul devine, în lumina acestei concepții, o parte a textului.

Tot astfel, dar venind din teritoriile psihanalizei, Jacques Lacan susține (în *Écrits*, apărute în 1966 și în 1971, ca și în *Le Séminaire*, publicat în 1973) că, în sens strict ontologic, subiectul nu posedă nici o esență preexistentă limbajului, și că el trebuie de fapt înțeles ca un subiect „absent". De fapt — relevă Rosalind Coward și John Ellis, într-un remarcabil comentariu consacrat semiologiei și teoriilor contemporane ale subiectului — subiectul se naște abia în actul vorbirii, „subiectul este construit de semnificanți"[121]. Teză care îl îndreptățește pe Lacan să afirme că „omul vorbește, dar el este transformat în ființă umană doar prin intermediul simbolului"[122].

Pe aceleași coordonate teoretice (textul ca spațiu de constituire a unui subiect pur textual) se înscriu și intervențiile lui Paul de Man sau Boris de Schloezer, la răsunătoarea reuniune de la Cerisy-la-Salle, din 1966, reuniune ale cărei lucrări au fost publicate doi ani mai tîrziu, în antologia *Les chemins actuels de la critique*.

Paul de Man se ocupă aici, în mod expres, de conceptul subiectivității la Ludwig Binswanger și descoperă în

studiile psihiatrului şi filosofului elveţian aproximări extrem de promiţătoare ale principiului — inconfundabil relaţionist — conform căruia subiectivitatea auctorială este o subiectivitate ce face parte din text : „În eseul lui Ludwig Binswanger pe care l-am ales ca text, titlul însuşi" — ne previne Paul de Man — „ne arată că analiza se va îndrepta asupra unei forme ultime a eului : aceea a unui autor, aşa cum este el interpretat şi modificat de propria operă" [123].

În acelaşi spirit, Boris de Schloezer zăboveşte asupra non-coincidenţei dintre eul biografic şi ceea ce el numeşte „eul mitic", înţeles ca subiectivitate instituită de text, constituită de acesta, şi a cărui natură pur relaţională autorul o pune în lumină făcînd apel la o revelatorie mărturisire a lui Montaigne : „*Eseurile* m-au făcut pe mine, în aceeaşi măsură în care eu le-am făcut pe ele" [124].

Spuneam însă că, alături de această direcţie structuralistă — care, plecînd de la premise relaţioniste, convoacă totuşi, ca principiu explicativ ultim, categoria formală de *structură* — se conturează şi o altă direcţie, cea post-structuralistă, care înclină mai mult să apeleze la un principiu dinamic al *forţei.*

Premisele relaţioniste ale teoriei post-structuraliste ies foarte bine în evidenţă în studiile Juliei Kristeva, de pildă, care urmăreşte o deconstruire sistematică a subiectivităţii bazată pe sens, în locul căreia propune noţiunea — prin excelenţă funcţională — de „subiect zerologic" [125].

Dar contribuţia cu adevărat hotărîtoare a post-structuralismului în problema subiectivităţii se leagă de aducerea acesteia sub puterea unei Legi, care nu mai este aceea a *formei,* ci, aşa cum am mai arătat, una a *forţei.*

Autoritatea teoretică principală, sub acest raport, este, nu încape îndoială, Jacques Derrida, care conferă *Forţei* anvergura şi relevanţa unui concept metafizic, statut pe care nu îl mai avusese decît în lucrările de morfologie a culturii ale lui Friedrich Nietzsche. Derrida defineşte, astfel, *Forţa,* ca pe o sete de mişcare, sădită pretutindeni în lucruri şi în fiinţe, dar o mişcare ce ascultă în linii generale de un model dialectic (fără ca acesta să fie neapărat unul hegelian [126]), o mişcare aşadar de rupere

de sine însuşi a identicului, de ieşire a lui în afară (de „spaţiere") şi de punere a unui acelaşi drept altul, ca diferenţă. *Forţa* trebuie prin urmare înţeleasă ca mişcare ce îşi are izvorul în sine însăşi, prin auto-diferenţiere; ea „produce recurenţa ca pe o non-identitate" [127].

Suverană asupra întregii firi, legea Forţei (un alt nume al ei este Diferenţa) îşi va extinde suveranitatea, fără doar şi poate, şi asupra subiectivităţii auctoriale: „subiectivitatea — ca şi obiectivitatea" — arată Jacques Derrida — „constituie un efect al diferenţei" [128]. În consecinţă, subiectivitatea îşi va însuşi modelul dialectic de fiinţare propriu Forţei, care nu va mai fi însă un model de auto-construcţie (cum rîvneau structuraliştii), ci unul de continuă diferenţiere, de „diseminare" lipsită de *telos*, de direcţie: „subiectul este constituit numai printr-o divizare de sine însuşi, numai devenind spaţiu, temporizîndu-se, distanţîndu-se" [129]. *Diseminarea* trebuie privită ca o mişcare ce nu revine asupra sa însăşi, ca o generare „ce nu se întoarce la genitor" [130].

Convingerea noastră este că, din punctul de vedere al noii semiologii, al unei semiologii pe baze relaţionale, doctrina *diseminării* prezintă cu mult mai mari avantaje şi deschide perspective cu mult mai promiţătoare, decît cea structuralistă, care lasă pe alocuri impresia de a nu se putea rupe cu totul de semiologia clasică, bazată pe un principiu al prezenţei sensului.

Pentru a conchide, să spunem că, şi pe această latură, a unei doctrine a subiectului, teoria post-modernă manifestă aceeaşi tendinţă, definitorie, de a spune bun rămas unei gîndiri care operează cu categoria de sens, a unei gîndiri ce a rămas la faza unei filosofii a semnului.

Teza specific post-modernă conform căreia subiectivitatea auctorială face de fapt parte din text, constituie un fragment al textului, se va afla la originea unor dislocări, deosebit de spectaculoase, într-un plan al poeticii romanului, dislocări legate în primul rînd de problema perspectivei naratoriale.

Consecinţa cea mai importantă, provocată de această evoluţie, vizează tendinţa de a promova o perspectivă narativă care să aparţină textului însuşi, aşadar o pers-

pectivă „impersonală", o perspectivă prin excelență abstractă.

Perspectivele individuale (aparținînd diverșilor „reflectori" subiectivi) vor apărea de regulă ca fiind absorbite de perspectiva impersonală a sistemului și prelucrate de aceasta în conformitate cu un model specific. Perspectiva textului nu aparține niciodată unei anumite conștiințe individuale.

Modul de funcționare a unei asemenea perspective *a textului* poate fi urmărită, în spațiul cultural românesc, în legătură cu anumite romane experimentale, între care, o strălucire cu totul deosebită deține romanul *Galeria cu viță sălbatică* (1976), al lui Constantin Țoiu.

Romanul lui Constantin Toiu nu-și datorează, la drept vorbind, noutatea și excepționala sa vigoare, subiectului, substanței sale epice ; narațiunea se compune, în esență, din trei mari secvențe temporale, corespunzînd unor momente semnificative din istoria societății românești contemporane (anul 1950, 1957 și 1967). Nucleul fiecăreia dintre aceste secvențe îl constituie însă scene sau situații devenite întrucîtva locuri comune ; astfel, cea dintîi secvență (epoca anilor 1950) se concentrează în jurul dezbaterilor din cadrul ședinței de excludere a lui Chiril Merișor din partid. Acest loc comun se întîlnește, de pildă, și în romanul *Interval* (1968) al lui Alexandru Ivasiuc ; înverșunarea Luisei Gronțan are de altfel — ca și înverșunarea lui Sebișan — aceeași motivare secretă : libidoul contrariat.

Cea de a doua secvență (anul 1957) îl înfățișează pe Chiril Merișor ca victimă a unui exces de zel al organelor de anchetă și se concentrează în jurul interogatoriului ce i se ia protagonistului. Locul acesta comun se întîlnește și la Augustin Buzura, în *Orgolii* (1977), ce e drept, apărut la un an după *Galeria cu viță sălbatică.*

În sfîrșit, o ultimă secvență (anul 1967) desfășoară o perspectivă a transformărilor politice prin care avea să treacă societatea românească în noua etapă în care tocmai intrase ; secvență tratată nu atît epic, cît simbolic (epilogul ne propune un simbol al ploilor, al abluțiunii deci, al primenirii : „Totul redeveni curat. Totul lucea iarăși, ca după potop, cînd lumea trage dedesubt o linie și începe o viață nouă". [131]).

Noutatea și interesul cărții lui Constantin Toiu nu se leagă nici măcar de mediile umane pe care le explorează; studiul unei aristocrații românești în anii post-belici, o aristocrație în plin proces de declasare și dispariție (grupul Praxiteei, „Vizuina cu hoți") a mai fost făcut, în chipul cel mai strălucit, de G. Călinescu, în *Scrinul negru* (1960). După cum studii la fel de pătrunzătoare asupra mediilor artistice și îndeosebi a celor literare, ne dăduse deja Marin Preda, în *Marele singuratic* (1972).

Noutatea și marele său interes, romanul lui Constantin Toiu le datorează mai presus de toate perspectivei lui naratoriale, o perspectivă care nu se confundă cu aceea a protagonistului (adică a lui Chiril Merișor), ci este de fapt o perspectivă a „Galeriei", o perspectivă într-un anumit sens impersonală, întrucît „Galeriei" îi aparțin deopotrivă și Chiril Merișor, dar și Hary Brummer (anticarul evreu), ori Puiu Cavadia („marele" Cavadia, nepotul episcopului), ca să nu mai vorbim de Isac Sumbasacu (punctul fix, centrul imobil al galeriei). Fiecare dintre aceștia reprezintă, într-un fel sau într-altul, un martor calificat al vremurilor, al epocii, al istoriei pe care o străbat, dar toate aceste mărturii se subordonează totuși „Galeriei", ca instanță colectivă; nici chiar Chiril Merișor (martorul cel mai important și cel mai productiv) nu își revendică vreun statut de independență: „Dar ce era Chiril? Păcătosul Chiril?... Nu era el eclerorul? Cercetașul? Trimisul Galeriei, arcă plină pînă la refuz de amintiri? Porumbelul ei singuratic și îndrăzneț, ce măsoară întinderea vastă, netedă în aparență, a conștiinței, ascunzînd însă dedesubt atîtea prăpăstii și piscuri?" [132].

Rostul martorilor nu este propriu-zis acela de a cumula informație (i-ar fi revenit atunci Galeriei doar rolul de a centraliza și prezerva această informație); avem de-a face, spuneam, cu martori calificați, cu martori adică ce au harul nu atît de a dobîndi informație, ci mai curînd pe acela de a o transforma, de a o fixa într-un *text*. Galeria ne va apare, pe această latură, ca un vast spațiu în care viața și experiența epocii sînt chemate să se converteasca în povestire și în anecdotă, în sentință sau în aforism, sînt chemate așadar să îmbrace o formă discursivă, singura ce este în stare să întemeieze o me-

morie culturală. Nu există, de altfel, pentru Chiril Merișor (ca și pentru prietenii lui, la drept vorbind) rîvnă și ispită mai mare, decît aceea de a născoci etichete verbale plastice, scurte formule apte de a pătrunde mai apoi în marele Text cultural și de a fi citate, de a fi reproduse în situațiile cele mai felurite; deprindere de pe urma căreia el avea să se aleagă cu serioase ponoase sociale, ca — de pildă — cu ocazia faimoasei tombole, organizate de sindicat, tombolă a cărei miză fusese un miel: „Or, într-unul din momentele în care mielul luneca pe parchet, rătăcit în vîltoarea dansului, Chiril, care se afla într-un colț al sălii, într-un grup de spectatori unde se găsea și Luisa, exclamase fără să vrea și destul de tare: «Iată mielul sindical!». Apucătura lui de a rezuma în două, trei cuvinte situațiile grotești, sau numai pitorești, și așa evidente pentru toată lumea. Gluma asta tîmpită avea s-o plătească scump" [133].

Trăsătura distinctivă a *textului* o reprezintă, desigur, literalitatea lui, el este menit să fie reprodus aidoma, să slujească unor viitoare referințe intertextuale; valoarea de *text* o asigură prin urmare aptitudinea lui de a se lăsa folosit drept citat. Or, majoritatea istorisirilor și comentariilor ce se fac în spațiul Galeriei se disting tocmai prin această semnificativă calitate, de a putea intra în vorbire sub forma unor citate: limbajul membrilor Galeriei abundă în astfel de referiri intertextuale. Chiril Merișor îi spune, cu fals reproș, prietenului său, anticarul: „Hary, m-ai înnebunit cu citatele tale. Vorbești ca un papagal!" [134]. Ceea ce nu-l împiedică pe Chiril să se folosească, la rîndul său (și cît de des!) de fericite expresii ale marelui său prieten Cavadia, citat aproape la tot pasul: „Tot Cavadia mai observa că acest aer oarecum năuc al lui Chiril era unul din efectele laborioasei sale *hupokrisii*, cînd te situezi pe mai multe planuri ale existenței deodată, nici unul nefiindu-ți convenabil". Sau, în alt loc: «Înfrîngerea principiului, pentru întărirea principiului! asta e tot secretul» exclamase Cavadia, silindu-se să-i facă lui Chiril mai clare anumite lucruri și să-l scoată din «statica lui poziție contemplator umanistă»" [135].

Nici formulele născocite de Brummer nu se află mai prejos, și ele se pretează admirabil citării: „Domnule,

vrei să ştii cum merg lucrurile? Ei bine, află că ele merg ce merg, şi — o dată, hîc!... ne ciocnim unii de alţii ca în orişice vehicul care frînează brusc — pe urmă o luăm iar din loc şi mergem mai înainte"[136].

Un la fel de rafinat amator de citate ale altora se vădeşte a fi şi Puiu Cavadia; el nu conteneşte, de pildă, să savureze splendida exclamaţie a fostei lui soţii, Ica, în legătură cu o fîntînă arteziană: „Acum să vezi ce a spus ea... [...] Ceva foarte frumos, o observaţie într-adevăr de balerină: cu ce semăna coloana de apă din mijlocul lacului, fîntîna arteziană, trîmba înaltă şi zgomotoasă trimisă tocmai sus, în timp ce ea o privea, cum spusese mai înainte Cavadia, cu grumazul ei subţire rezemat între două suliţi. Punctul în care coloana aceea de apă, nemaiputînd să urce în văzduh, cădea, dar nu imediat, şi nu fără ezitări, nu fără să compună în această cădere fel de fel de forme rapide ca nişte «efecte ale renunţării» (foarte, foarte frumos!!!), scăzînd, mai încercînd să se ridice, jerbe-jerbe, pierdute"[137].

Se poate spune, aşadar, cu deplin temei, că existenţa Galeriei răspunde de fapt unei nevoi de a înscrie întîmplările şi trăirile în marea memorie culturală, ceea ce pretinde o elaborare a lor ca discurs, transformarea lor în texte.

Punctul de vedere naratorial, în *Galeria cu viţă sălbatică*, nu va fi aşadar unul aparţinînd vreunei conştiinţe individuale; perspectiva naratorială tinde de fapt aici să devină aceea a marii memorii culturale, a marelui Text care instaurează de fapt un punct de vedere supraindividual.

În problema subiectivităţii, romanul post-modern se desparte deci de individualismul atît de caracteristic pentru perioada modernismului tîrziu, reînviind principiul supraindividual al sistemului.

V

Gîndirea post-modernă pare să aspire către o fundamentare a unui nou umanism, care să depăşească aridi-

tatea nimicitoare a structuralismului ; post-modernismul, mai ales prin dezvoltările filosofice datorate post-structuralismului, deschide perspectiva unei contopiri a omului cu viaţa, post-structuralismul nefiind în esenţă decît proiectul pentru o metafizică a Forţei, a Vieţii, a devenirii.

Nu întîmplător, aşadar, activitatea textuală a început să fie tot mai mult asociată cu un principiu al *plăcerii*. Cărţile pe care le scriu teoreticienii post-moderni poartă titluri dintre cele mai elocvente, cum este, de pildă, acela folosit de Roland Barthes : *Plăcerea textului* (1973). Cartea în discuţie conţine chiar o filosofie a plăcerii : „Deşi teoria textului a definit cu precizie semnificanţa (în sensul dat de Julia Kristeva cuvîntului) ca spaţiu al desfătării, deşi a afirmat valoarea erotică şi, deopotrivă, critică a practicii textului, aceste propoziţii" — arată, cu regret, autorul — „sînt cel mai adesea uitate, refulate, sufocate. Şi totuşi, materialismul radical spre care tinde această teorie este, oare, de conceput, în afara plăcerii, a desfătării ?" [138].

Principiul plăcerii cade şi în preocupările lui Jacques Derrida, care (în *Implications*, interviu acordat lui Henri Ronse în 1967 şi republicat în *Positions*, 1972) se referă la „marea plăcere pe care o procură orice activitate textuală" [139].

Deosebit de grăitoare sînt, pe această latură, cîteva dintre intervenţiile reunite în sumarul unui remarcabil număr special al *Caietelor critice* (nr. 1—2 din 1986), consacrat problemei post-modernismului ; aceste comentarii se întîlnesc în constatarea trăsăturilor de farmec şi seducţie prin care romanul post-modernist încearcă să se distingă. O remarcă pătrunzătoare face, de pildă, în acest sens, Andrei Pleşu, care afirmă că „pentru artistul post-modern, problema nu e a educa publicul printr-o sermonizantă severitate, ci *a-l seduce*. De ce ar avea farmec — pentru public — numai sub-produsele artei ? De ce s-ar complace valoarea să fie aridă, ne-tranzitivă, obscură ? De ce n-ar fi calitatea amenajată în aşa fel, încît să devină *ispititoare ?* În ambianţa post-modernistă, creatorul nu mai vrea să fie halucinat de sine. El preferă să joace rolul *seducătorului*. Publicul nu ne înţelege ? Nu ne respectă ? Atunci să ne purtăm în aşa fel

încît, *fără a renunţa la noi înşine*, să-l facem să ne iubească!" [140]. Nu îl putem urma însă pe autorul acestei obsrvaţii în sugestia pe care o face că o asemenea redescoperire a principiului plăcerii s-ar lega în chip necesar de o renunţare, din partea post-modernismului, la unele puncte, mai puţin populare, ale programului său („De ce s-ar complace valoarea să fie ne-tranzitivă?"; sau: „În ambianţa post-modernistă, creatorul nu mai vrea să fie... halucinat de sine"; etc.). După părerea noastră, romanul post-modernist poate nădăjdui să procure plăcere cititorului său, numai rămînînd pe deplin credincios premiselor filosofice de la care el porneşte (în speţă, de la o apologie a vieţii şi a devenirii).

În publicaţia respectivă, Mircea Cărtărescu susţine, de pildă, că „dacă vrea să redevină o plăcere şi o generatoare de plăcere, să redobîndească un mesaj omenesc, să aibă din nou acces la acea căldură a vocii şi a pielii în lipsa căreia poezia rămîne un joc cu mărgelele de sticlă (lucru care mie, cel puţin, mi se pare de neacceptat), poezia va trebui să iasă din modernism. Post-modernismul nu este, deci, pentru mine, un concept, ci o necesitate reală" [141].

Cu deosebire revelator este însă faptul că reflexe ale acestui nou umanism au început să fie înregistrate şi în romanul românesc contemporan; un exemplu edificator, în acest sens, este *Tratament fabulatoriu* (1986), de Mircea Nedelciu.

Pentru Mircea Nedelciu (ca şi pentru majoritatea scriitorilor din generaţia sa), funcţia primordială ce îi revine artei şi pe care aceasta trebuie să şi-o asume neconteniit constă într-o „perpetuare a esenţei omului". Prin tezele sale de bază, noul umanism pe care îl preconizează romancierul se reclamă însă mai puţin de la premisele filosofice ale unui vitalism, îmbrăţişat, în ultima vreme, de atîţi teoreticieni ai post-structuralismului; dar el trebuie totuşi să fie pus în legătură cu alte linii de forţă ale orientării post-moderniste, mai precis cu tezele acestuia privitoare la implementarea unui alt model al producţiei (atît al producţiei economice, cît şi al celei culturale), care să valorizeze şi să dea ascultare altor legi decît cele ale „schimbului". Se poate vorbi, în această direcţie, despre delinearea unui model al pro-

ducției specific unei civilizații de tip post-industrial. De altminteri, în *Prefața* romanului, Mircea Nedelciu insistă pe larg asupra unor tensiuni ce se dezvoltă, în chip inevitabil, între „noul umanism" și legile de funcționare ale societății și ale civilizației de tip industrial; „tot ce este umanism" — specifică scriitorul —, tot ceea ce urmărește o „păstrare a integrității umane" și salvarea „unității poetice a ființei", tot ceea ce aspiră să-și sporească „eficiența pentru om" are să se caracterizeze, în chip fatal, printr-o lipsă de „eficiență economică în respectivul sistem". Această contradicție dintre un principiu al „eficienței pentru om" și principiul capitalist al „eficienței economice" s-ar afla, arată Mircea Nedelciu, la temelia unor atitudini prin care societatea capitalistă încearcă să abată „toate activitățile liber creatoare" de la scopurile lor adevărate, și să le oblige să slujească „mecanismele societății capitaliste". Ar fi vorba, în speță, de un efort de „marșandizare" a artei, de aducere sub o incidență a legii „eficienței economice" a „obiectului artistic devenit marfă", ceea ce înseamnă ca arta să nu mai poată fi „întrebuințată de om pentru satisfacerea nevoilor sale spirituale". Acestor strategii, arta trebuie să le răspundă printr-o reîntoarcere la propriul principiu, incompatibil cu cel al civilizației capitaliste, incompatibil cu accentul pe care aceasta îl pune pe „valoarea de schimb" a produsului.

Textul propriu-zis al romanului pare să ilustreze cu superioară fidelitate — la nivel tematic, în primul rînd, dar și la nivelul procedeelor narative — programul acestui „nou umanism". Astfel, la nivel tematic, distingem, întîi de toate, un aspect ce ține de viața sentimentală a lui Luca, protagonistul romanului, personaj ce apare în numeroase situații și în postura, deopotrivă, de narator. Orice iubire — consideră Luca — își propune o afirmare a valorilor umanului, pe care le ajută să triumfe, împotriva tuturor constrîngerilor din afară, ori a frinelor din lăuntru; orice iubire adevărată — îi scrie Luca prietenei sale, Ula — „are de învins în chiar mintea celor îndrăgostiți prejudecăți de natura socială, religioasă, rasială etc. Proba iubirii este a nu ceda lor, acestor prejudecăți"[142]

Judecat într-o astfel de lumină, Luca nu ar avea, se pare, dreptul (cel puțin pînă la un punct) să se considere un biruitor ; dimpotrivă, el își aduce reproșuri dintre cele mai grele, pentru delăsarea de care s-a lăsat cuprins, pe parcursul legăturii sale cu Ula, pentru lașitatea de a nu merge pînă la capătul propriei sale pasiuni. Sub presiunea acestei nehotărîri structurale, sub presiunea gustului subteran pentru o existență fără probleme, Luca își „ucide" de fapt iubirea, devine tot mai mult un străin în raport cu propria sa viață, cade în alienare ; e adevărat, Luca face efortul de a se scutura de astfel de lașități, în dragostea lui pentru alte femei, pentru Gina, de pildă, fără a pune însă convingere reală în toată această strădanie, după cum — cu atîta perspicacitate — îl mustră și bătrînul țigan Florean, la singura lor întîlnire : „Ești mereu în căutarea acelei femei, singura pe care o iubești, dar din mișelia ta sufletească, sau... (pauză lungă — Luca are impresia că moșul a adormit) o ucizi ! N-o vei găsi tocmai pentru că o ucizi tot timpul. De fapt, pentru că ești însuți femeie, pentru că nu faci din căutarea ta un lucru serios și cauți de parcă n-ai căuta. Ești trist și după ce găsești ce ai căutat, dar și mai înainte, cauți adică de parcă ai sta pe loc și ai dori să fii tu cel căutat" [143].

Pe parcursul romanului, înregistrăm însă un oarecare reviriment în comportamentul erotic al lui Luca ; după ce, luni întregi, Luca se lăsase absorbit lent de o existență alienată, spre final, în raporturile eroului cu tînăra Nati, surprindem semnele unei treziri la viață, ale unei renașteri. Straniul fenomen meteorologic, sub influența nefastă a căruia Luca presupune a se fi aflat atîta timp, pare a fi luat sfîrșit ; eroul poate astfel să se reîntîlnească pe sine și propria umanitate.

Aceleiași constelații tematice îi aparține, de bună seamă, și motivul „mezalianței" ; mica, dar fericita comunitate utopică, ce își are sălașul în Valea Plînșii, la Temenia, și pe care Luca o descoperă în mod cu totul întîmplător, această comunitate, deci, va conferi mezalianței, caracterul și dimensiunile unei adevărate filosofii de viață, o filosofie, nu încape vorbă, umanistă. Susținută cu argumente și aluzii dintre cele mai transparente, legate de biografia lui Ion Luca Caragiale („străbunicul

Ion") și a lui Mateiu I. Caragiale („bunicul Marcu"), teoria mezalianței vede în „căsătoriile neconvenționale" o formă de împotrivire față de anumite coduri ale sistemului social, în cadrul civilizației de tip capitalist, industrial : „Probabil că principiul lor nu se referă decît indirect la iubire și mai de-a dreptul la un fel specific al omului de a se opune organizării societății pe clase, de a lupta de pe poziția lui de om împotriva oricărei clase, nu de a lupta de pe o poziție de clasă împotriva altei clase" [144]. Nu e de mirare, deci, că unul dintre fondatorii așezării (și, totodată, principalul doctrinar în cadrul acesteia), Marius Fiston-Gulianu, va decreta mezalianța o „formă specifică a mutației sociale".

Oricum, motivul „mezalianței" constituie elementul de legătură (și de tranziție) între marea temă a iubirii (susținută de personajul-narator Luca) și tema politică (materializată prin societatea de tip „utopic", prin „falansterul" de la Temenia). De data aceasta, scriitorul ne înfățișează însă eșecul unor asemenea programe. Falansterul din Temenia — în stadiile inițiale ale existenței lui — părea să ilustreze triumful deplin al valorilor umanului. Întemeietorii micii așezări izbutiseră să dea viață unei „mari idei a omului", anume „aceea de a fi fericit, fără a determina astfel nefericirea unui semen al tău". Mai mult, în majoritatea domeniilor și aspectelor existenței, locuitorii din Valea Plînșii respinseseră cu succes atacul unor structuri sociale potrivnice omului : „Am abolit orice simț comun de proprietate privată, am anulat numeroase prejudecăți, am început să iubim cu adevărat" [145]. Dar istoria falansterului de la Temenia va deveni, finalmente, istoria înfrîngerii și a eșecului acestuia, a cotropirii lui de către mecanismele nemiloase ale societății de tip industrial : „Și totuși, dintr-o mică greșeală, ce s-a strecurat nu se știe cînd, la începutul vieții noastre în comun, și a crescut apoi ca un bulgăre de zăpadă rostogolit pe o coastă de deal, ne vom vedea siliți să ne răspîndim și să ducem cu noi nostalgia acestui Loc ce ar fi putut fi începutul unei alte vieți".

Indiferent că pornește de la premisele unui vitalism filosofic foarte viguros, sau de la principiile și de la codul unei civilizații de tip post-industrial, romanul post-

modern încearcă să dea contururi cît mai precise unui nou umanism, pe potriva timpului nostru. Romanul post-modernist nu pare să fie un roman agonizant, un roman de sfîrşit de mileniu; ferestrele lui sînt larg deschise, către un cer proaspăt şi plin de o lumină îmbietoare.

La capătul discuţiei privitoare la „vîrstele romanului", simţim nevoia de a reveni asupra unora dintre concluziile şi tezele pe seama cărora se specifică esenţa punctului nostru de vedere, poziţia pe care înţelegem să ne situăm.

Romanul ultimelor două secole se înscrie, după părerea noastră, într-un proces evolutiv, pe care îl putem periodiza în trei mari etape.

Am evidenţiat, astfel, întîi de toate, o perioadă a modernismului timpuriu, pe care am crezut că o putem defini, în esenţă, prin raportarea la un model al cunoaşterii ştiinţifice.

Între trăsăturile cele mai pregnante ale acestui model, ne-am oprit cu deosebire asupra accentului pus pe pricipiul experienţei, al unei cunoaşteri pe calea simţurilor. Afirmarea acestui principiu, am pus-o in legătură cu declinul înregistrat de o epistemologie de tip raţionalist, care pornea de la prezumţia unor axiome cu caracter absolut, întemeiate în chip exclusiv pe anumite „idei înnăscute" ale minţii noastre, ale raţiunii umane. Cunoaşterea de tip ştiinţific, ce cîştigă tot mai mult teren şi dobîndeşte o adevărată supremaţie în cursul secolului al XIX-lea, nu va admite însă decît acele cunoştinţe ce îşi au izvorul în observarea directă a lumii şi a lucrurilor.

Am încercat să arătăm, în continuare, că literatura a optat, la rîndul ei, pentru un asemenea model al cunoașterii ; aceasta a însemnat, firește, un efort de adaptare a codului romanesc la un cod al discursului științific, așa cum și alte tipuri de discurs au resimțit din plin presiunile acestuia.

Una dintre consecințele majore pe care le-a indus subordonarea — de care am amintit — a codului romanului la modelul predominant, al cunoașterii științifice, a reprezentat-o regula „impersonalizării" artistului creator, regulă ce ni s-a înfățișat sub o varietate de aspecte particulare, dar care — în esență — urmăresc o eradicare a subiectivității auctoriale, subiectivitate pe care majoritatea teoreticienilor romanului „științific" (experimental) au considerat-o — tot atît de mult ca și în știință — un principiu de eroare. Pe această latură, poetica romanului post-modern prescrie o atitudine extrem de precaută, care să se mărginească în linii generale la o simplă colectare a datelor și a observațiilor asupra realității, evitîndu-se însă orice pornire de a le și interpreta. Operațiile gîndirii (chiar și cele mai „obiective", cum este interpretarea intelectuală a datelor) înseamnă o situare a cunoașterii într-un alt plan decît acela al certitudinilor absolute, furnizate de simțuri, plasarea într-un orizont al purelor conjecturi și al probabilităților.

Un alt principiu de distorsiune a cunoștințelor sensibile, îl reprezintă — pentru romanul din perioada celui dintîi modernism —, alături de cel al subiectivității, și principiul formei estetice ca atare, principiul convențiilor literare și genologice. Poetica romanului se construiește, acum, pe o atitudine ce nu poate fi definită decît cu termenul de anti-artă ; teoreticienii romanului experimental cer scriitorului să nu facă „literatură", să nu compună „subiecte", să nu „construiască" o operă. Romanul „științific" se refuză oricărui efort de structurare, el se vrea un simplu „dosar" de „documente de viață".

Cea de a doua perioadă importantă în evoluția romanului modern — perioadă pe care am numit-o a modernismului tîrziu — emerge datorită uzurii de care începeau să se resimtă paradigma precedentă, și dintr-o ne-

voie de lărgire și de corectare a acesteia. Cel de-al doilea modernism pornește de la presupoziția unei complexități extraordinare a realității, complexitate asupra căreia n-ar mai putea da seamă modelul — rudimentar — al cunoașterii științifice, făcîndu-se simțită nevoia unui model alternativ, și cu mult mai evoluat, al cunoașterii.

Trăsătura esențială prin care se definește acest model alternativ al cunoașterii ni s-a părut aceea de a valida un principiu al contradicției; aceasta presupune însă, de bună seamă, o abandonare a categoriilor ce marchează gîndirea logică, și înălțarea judecății la altitudinea unei gîndiri paralogice. Sprijinindu-se pe unele puncte de vedere emise, în această problemă, de Lucian Blaga, am crezut că putem stabili o apropiere între gîndirea paralogică modernă, pe de o parte, și gîndirea mitică, pe de alta.

O altă trăsătură distinctivă a modelului acesta alternativ al cunoașterii o reprezintă alegația potrivit căreia sistemele realității (în speță, sistemele ce aparțin unei culturi a „viului") trebuie considerate ca sisteme prin excelență instabile, ca sisteme ce conțin în ele însele un principiu de indeterminare.

Noul model pare într-atît de promițător, încît romanul nu va întîrzia să și-l apropie, ceea ce va provoca o serie de repercusiuni importante, într-un plan al codului specific. Vom înregistra, astfel, în legătură cu procedeele specifice de structurare, la care face apel romancierul, afirmarea hotărîtă a unui principiu al „totalității", principiu ce implică o structură cu un grad foarte ridicat de complexitate, o structură ce nu exclude fenomenul de coexistență a contrariilor. În aceeași ordine, poate fi semnalată o renunțare la modelele explicative de tip linear, mecaniciste, promovate de cunoașterea de tip științific, în favoarea unor modele „tabulare", ce așează explicația cauzală pe baze cu totul noi. În ceea ce ne privește, am surprins o tendință, îndeajuns de generală, de a impune conceptul unei cauze „plurale".

Dar efectele cele mai sensibile, pe care adoptarea noului model al cunoașterii le provoacă, la un nivel al codului romanesc, țin îndeosebi de statutul subiectului auctorial (și al subiectului uman, în general). Prin con-

trast cu cel dintîi modernism, modernismul tîrziu cultivă valorile subiectivității, pe care nu dorește să le sacrifice, ci — dimpotrivă — să le prezerve în toată complexitatea lor.

Valorile subiectivității se afirmă, de regulă, în această perioadă, în strînsă legătură cu o critică vehementă îndreptată împotriva „sistemelor" pe care societatea de tip industrial este pe cale de a le întemeia (sisteme pe care Michel Foucault le denumește cu termenul de „cvasi-transcendentalii"). Nu este vorba doar de o respingere a acțiunii oprimante pe care aceste sisteme încep să o exercite, prin chiar natura lor; este vorba totodată de o respingere a tiparelor specifice pe care ele le primesc, în cadrul unei civilizații de tip industrial, al unei civilizații din cel de Al Doilea Val.

Am zăbovit, astfel, întîi de toate, asupra criticilor la care este supus sistemul limbii; poeticienii celui de al doilea modernism acuză cuvîntul de o profundă inadecvare la funcțiile comunicării. Limbajul nu mai constituie pentru nimeni un instrument adecvat prin care să poată fi exprimată întreaga complexitate a realității, precum și inefabilul subiectivității umane. Sînt de semnalat, în această direcție, numeroase încercări de aflare a unui limbaj alternativ, în raport cu cel verbal. Este limpede însă că, pentru scriitorii celui de al doilea modernism, funcția fundamentală a limbajului este cea referențială.

În ceea ce privește sistemul „muncii", modernismul tîrziu dezavuează tirania exercitată de modelul (tipic pentru societatea celui de Al Doilea Val) al „muncii în fabrică", model de care se leagă îndeosebi ideea de muncă disciplinată. Această critică a modelului curent al muncii rezultă într-o tentativă de reînviere a unui model al muncii specific societăților de tip arhaic, pre-industrial, model axat pe analogiile dintre munca umană și creativitatea cosmică.

Unei critici necruțătoare îi este supus și cel de al treilea sistem de bază al civilizației de tip industrial, Viața; modernismul tîrziu propune, în această direcție, un principiu al „disponibilității" și al „radicalității", adică al unor raporturi directe, nemediate, cu Viața.

Romanul și literatura post-modernă sînt — prin cele mai caracteristice manifestări sau alegații teoretice — un curent opus modernismelor de orice fel. Să precizăm, înainte de toate, că post-modernismul propune un model epistemologic pe de-a-ntregul diferit de cele de pînă la el : o paradigmă a pluralismului. Impunerea unei astfel de paradigme nu este lipsită de legătură cu efortul pe care îl depune gîndirea post-structuralistă, de a devalua conceptul de structură și pe acela de structură centrată.

Noua paradigmă a cunoașterii va provoca seisme puternice, de care se vor resimți numeroase științe particulare, dar în primul rînd semiologia, unde se cristalizează o nouă teorie a comunicării, care nu se mai bazează pe conceptul saussurean al *semnului*, ci pe acela, substanțial înnoit, al *activității limbajului*.

De această dislocare teoretică se va resimți, nu încape vorbă, codul însuși al romanului ; era post-modernă se va despărți, după secole de supremație, de o poetică a imitației. Ceea ce înseamnă că, pentru romancierul vremurilor noi, nu există nici o semnificație pe care sistemele limbii să o preia ca atare și să o „comunice" ; semnificația nu trebuie înțeleasă ca o „prezență", din afara limbajului, ci mai degrabă ca un rezultat al activității semnificanților textuali. Sau, cu alte cuvinte : romanul nu emerge pe fondul unei „prezențe" a sensului, ci, dimpotrivă, tocmai pe fondul unei „absențe" a acestuia.

Asumîndu-și această funcție a „întemeierii" sensului, romanul post-modern își propune totodată să asculte de un principiu al indeterminării semnificației. Fiindcă ceea ce literatura post-modernă preferă să pună în lumină este mai degrabă jocul liber al activității textuale, caracterizat prin atributele pluralității, iar nu finitudinea sensului final.

Poetica indeterminării sensului duce, în mod implicit, la o orientare a discursului literar înspre forme ale reflexivității ; ceea ce ne-a obligat la o trecere în revistă a diverselor procedee ale specularității, ale „punerii în abis" a textului romanesc. După părerea noastră, trăsături ale post-modernismului dețin doar acele procedee speculare ce au în vedere reflectarea nu atît a „enunțului", cît a „enunțării".

Operaţia de abolire a „semnificatului transcendental" va însemna însă, deopotrivă, şi dispariţia subiectivităţii auctoriale; gîndirea post-modernă încearcă să se rupă, sub acest raport, de poziţiile unei filosofii substanţialiste (care definesc subiectivitatea printr-o „esenţă" originară), în direcţia unei filosofii a relaţiei (pentru care subiectivitatea nu poate fi definită decît pe baza relaţiilor pe care ea le întreţine la un moment dat). În virtutea noii orientări, subiectivitatea auctorială este înţeleasă la rîndul ei ca o „absenţă", pe care numai procesul muncii reuşeşte să o „umple" cu determinări. Într-un anumit fel, subiectivitatea auctorială nici nu există în afara textului; ea face parte din text, este un fragment al acestuia.

O lectură pripită a textelor teoretice post-moderniste poate lăsa impresia unei tendinţe generale negativiste, dacă nu chiar destructive; romanul post-modern contrariază prin definiţie aşteptările cititorului, majoritatea structurilor tradiţionale ale genului fiind supuse unui proces de deconstrucţie. De fapt, post-modernismul nu poate fi totuşi redus la astfel de trăsături de negativitate, fără anumite riscuri, asupra cărora ne previne de altminteri şi Ihab Hassan, în importanta sa *Postfaţă* la ediţia din 1982 a *Sfîşierii lui Orfeu*: „Trăsăturile definitorii sînt dialectice şi variate; a alege una singură dintre ele drept criteriu absolut al statutului de «post-modernist» înseamnă a face din toţi ceilalţi scriitori nişte epigoni. Astfel, nu ne putem mulţumi — cum am făcut-o eu însumi uneori — cu afirmaţia că post-modernismul este anti-formal, anarhic sau de-creator; deoarece, cu toate că este într-adevăr aşa cum sugerează aceşti termeni, şi în ciuda unui impuls fanatic de a des-fiinţa, în acelaşi timp el include şi nevoia de a descoperi o «sensibilitate unitară» (*Sontag*)" [1].

De fapt, post-structuralismul aduce cu sine, totuşi, o rază de speranţă, elemente pentru un nou umanism: romanul post-modern şi-a propus să redescopere plăcerea scrierii, după cum şi-a propus să redea cititorului bucuria lecturii. O astfel de evoluţie (care îşi are, după părerea noastră, originea în primul rînd într-o filosofie de tip vitalist, printre zelatorii căreia se numără şi Jacques Derrida) este surprinsă şi de Monica Spiridon,

la o serie de teoreticieni de mare suprafață ai erei post-moderne; autoarea surprinde, astfel, la „ultimul Jauss" o încercare de „a repune în armonie principiul realității și cel al plăcerii": „Într-un veritabil elan post-modern, Jauss se străduiește să împace contrariile, demonstrînd că DELECTAREA (GENIESSEN) e perfect compatibilă cu spiritualitatea (auto-reflexivă)". O evoluție asemănătoare crede Monica Spiridon a surprinde și în cazul lui Umberto Eco: „Într-un eseu ca *Lector in fabula*, în corespondența cu Stefano Rosso, în fine în glosele la atît de discutatul său roman, intelectualismul bățos alunecă spre o autoreflexivitate discretă și strunită, împăcată cu ideea de canon și — *horribile dictu!* — chiar cu aceea de *divertisment*" [2].

Dar una dintre dimensiunile cele mai izbitoare ale acestui nou umanism decurge, după părerea noastră, din reflexele provocate de paradigma civilizației de tip post-industrial, o civilizație care relaxează considerabil acțiunea forțelor de sistem, printr-un proces de des-centralizare, ceea ce este de natură să determine o „reumanizare" a ființei umane. Trăsăturilei acestei paradigme a civilizației capitaliste de tip post-industrial sînt sintetizate de Alvin Toffler, în următorul pasaj: „...pe măsură ce intră în joc regulile fundamentale ale civilizației celui de Al Treilea Val. În loc să se sincronizeze după ritmul liniei de montaj, societatea celui de Al Treilea Val va trece la ritmuri și orare flexibile. În locul standardizării extreme a comportamentului, ideilor, limbajului și stilurilor de viață, caracteristică societății de masă, societatea celui de Al Treilea Val se va axa pe segmentare și diversificare. În locul unei societăți care concentrează populația, fluxurile de energie și ceilalți factori ai vieții, societatea celui de Al Treilea Val va promova dispersia și deconcentrarea. În loc să opteze pentru dimensiuni maxime, după principiul «cu cît mai mare, cu atît mai bun», societatea celui de Al Treilea Val va fi pătrunsă de ideea «dimensiunii potrivite». În locul unei societăți puternic centralizate, civilizația celui de Al Treilea Val va cunoaște valoarea descentralizării accentuate a proceselor de adoptare a deciziilor" [3].

Elemente ale unui astfel de umanism, care să țină de paradigma societății de tip post-industrial, am cre-

zut a le putea identifica şi în spaţiul literaturii narative româneşti contemporane, zăbovind asupra exemplului, edificator, al unui roman de Mircea Nedelciu [4].

Toate aceste desfăşurări pot fi considerate semne ale faptului că paradigma culturală a post-modernismului cunoaşte resurse îndeajuns de bogate, care să-l păstreze în actualitate încă un timp. A face conjecturi asupra longevităţii acestei formule nu mai intră însă în obiectivele cercetării de faţă.

NOTE

ARGUMENT

[1] JEAN-JOSEPH GOUX, *Marx și înscrierea muncii*, în vol. *Pentru o teorie a textului.* Antologie „Tel Quel" 1960—1971. Introducere, antologie și traducere Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu (Buc., Editura Univers, 1980), p. 213.

[2] FREDRICH JAMESON, *Foreword*, in Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition*. A Report on Knowledge. Translation from the French by Geoff Bennington and Brian Massumi. Foreword by Fredric Jameson. (Theory and History of Literature, volume 10). (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. VII.

[3] JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *The Postmodern Condition, ed. cit.*, p. 40.

[4] *Ibid.*, p. 29.

[5] *Ibid.*, p. 31.

[6] *Ibid.*, p. 33. Un comentariu critic extrem de lucid asupra tezelor lui Jean-François Lyotard, întreprinde Dan Ion Nasta, într-un eseu pe care îl recomandăm cu toată convingerea: *Jocuri de limbaj și legitimări în perspectiva post-modernismului*, în *Caiete critice*, nr. 1—2, 1986, pp. 93—105.

[7] JOHN BARTH, *Literatura reînnoirii: ficțiunea post-modernistă*. Trad. rom. de Mihaela Simion Constantinescu, în *Caiete critice*, nr. 1—2, 1986, pp. 162—169.

[8] „Sursa acestuia trebuie căutată în iluminismul european care a investit cunoașterea ca actant în povestea emancipării genului uman" (Dan Ion Nasta, *lucr. cit.*, p. 93).

[9] DANIEL MORNET, *La Pensée française au XVIII-e siècle* (Paris: Librairie Armand Colin, 1926), p. 99.

[10] G. W. FR. HEGEL, *Prelegeri de filosofie a religiei*. Trad. de D. D. Roșca (Buc.: Ed. Acad. R.S.R., 1969), p. 456.

[11] *Ibid.*, p. 458.

[12] LUCIAN BLAGA, *Trilogia cunoașterii. Eonul dogmatic. Cunoașterea luciferică. Censura transcendentă.* (Buc.: Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1943), p. 54.

[13] J.-F. LYOTARD, *lucr. cit.*, p. 37.
[14] *Ibid.*, p. 44.

COIFUL MINERVEI

[1] ALVIN TOFFLER, *Al Treilea val.* Trad. din limba engleză de Georgeta Bolomey și Dragan Stoianovici (Buc.: Ed. Politică, 1983), p. 49.
[2] *Ibid.*, p. 76.
[3] *Ibid.*, p. 78.
[4] J.-F. LYOTARD, *lucr. cit.*, p. 45.
[5] DANIEL MORNET, *La Pensée française au XVIII-e siècle*, *ed. cit.*, p. 99.
[6] PAUL HAZARD, *Gîndirea europeană în secolul al XVIII-lea.* În românește de Viorel Grecu (Buc., Editura Univers, 1981), p. 138.
[7] PAUL HAZARD, *Criza conștiinței europene.* 1680—1715. Trad. de Sanda Șora. Prefață de Romul Munteanu (Buc.: Editura Univers, 1973), p. 323.
[8] PIERRE CHAUNU, *Civilizația Europei în secolul luminilor.* Trad. și cuvînt înainte de Irina Mavrodin (Buc., Editura Meridiane, 1986), p. 303—304.
[9] *Doctrine de Saint-Simon.* Exposition. Première année. 1828—1829. Troisième édition (Paris: Au bureau de l'organisateur, MDCCCXXXI), p. 125.
[10] WILLIAM KELLEY WRIGHT, *A History of Modern Philosophy*, (New York: The Macmilian Company, 1941), p. 417.
[11] EDMUND HUSSERL, *Meditații carteziene. Introducere.* În rom. de Aurelian Crăiuțu, în *„Viața Românească"*, nr. 10, 1987, p. 64.
[12] JAAKKO HINTIKKA, *Metoda lui Descartes*, în Ilie Pârvu, ed., *Istoria științei și reconstrucția conceptuală.* Selecție, trad. și note de Ilie Pârvu (Buc.: Ed. Șt. și Enc., 1981), p. 156.
[13] *Ibid.*, p. 149.
[14] PAUL K. FEYERABEND, *Valabilitatea regulelor metodologice*, în Ilie Pârvu, *lucr. cit.*, p. 310.
[15] *Doctrine de Saint-Simon.* Exposition, *ed. cit.*, p. 127.
[16] CLAUDE BERNARD. *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (Paris: Garnier-Flammarion, 1966), p. 59.
[17] *Ibid.*, p. 65.
[18] *Ibid.*, p. 71.
[19] *Ibid.*, p. 83—84.
[20] JEAN-FRANÇOIS LYOTARD pare să ignore, din păcate, această metamorfoză a marii metanarațiuni iluministe, deși semnele ei sînt, totuși, evidente.
[21—22] CLAUDE BERNARD, *lucr. cit.*, p. 107.
[23] *Ibid.*, p. 123.
[24] LUCIAN BLAGA, *Trilogia cunoașterii*, *ed. cit.*, p. 283. Asupra ideii de „explicație", v. și Paul Ricoeur, *Temps et Récit.*, vol. I (Paris: Seuil, 1983).
[25] CLAUDE BERNARD, *lucr. cit.*, p. 123.
[26] *Ibid.*, p. 126.
[27] *Ibid.*, p. 36.

[28] *Ibid.*, p. 45.
[29] *Ibid.*, p. 122.
[30] *Ibid.*, p. 99.
[31] Ibid., p. 109—110.
[32] Prefața la ediția a doua este datată „martie 1866".
[33] CLAUDE BERNARD, *lucr. cit.*, p. 109.
[34] MIRCEA ELIADE, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole* (Buc.: Editura Publicom, 1943), p. 13.
[35] H. A. NEEDHAM, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX-e siècle* (Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1926), pp. 98—99.
[36] PIERRE JOSEPH PROUDHON, *Principiul artei și destinația ei socială*. Trad., studiu introd. și note de Alexandru George (Buc.: Editura Meridiane, 1987), p.206. Dar, pentru problema în discuție, nu numai acest citat, ci întreg capitolul XIV *(Caracteristica artei în perioada care începe: definiția noii școli)* prezintă un substanțial interes.
[37] EMILE ZOLA, *Le roman expérimental*, deuxième édition (Paris: G. Charpentier, éditeur, 1880), p. 16.
[38] CAMIL PETRESCU, *Cazul „Vieții Românești"*, în *Teze și antiteze* (Buc.: Editura Cultura Națională, 1936), p. 161.
[39] EMILE ZOLA, *lucr. cit.*, p. 48.
[40] O analiză amplă a conflictului dintre valoarea teoretică și cea etică, dintre știință și morală, în timpurile moderne, se găsește la Tudor Vianu, în *Filosofia culturii* (Buc.: Editura Publicom, 1944), cap. VII.
[41] WAYNE C. BOOTH, *Retorica romanului*. În rom. de Alina Clej și Ștefan Stoenescu. Prefață de Ștefan Stoenescu (Buc.: Editura Univers, 1976).
[42] H. TAINE. *Philosophie de l'art*, tome premier, vingtième édition, (Paris: Librairie Hachette, f. a.), p. 11—12.
[43] MIHAIL BAHTIN, *Problemele poeticii lui Dostoievski*. În rom. de S. Recevschi (Buc.: Editura Univers, 1970), p. 67.
[44] E. ZOLA, *lucr. cit.*, p. 214—215.
[45] WAYNE C. BOOTH, *lucr. cit.*, p. 112.
[46] R. BRAY, *La formation de la doctrine classique en France* (Lausanne: Librairie Payot & Co.; Paris: Librairie E. Droz, 1931), p. 80.
[47] EUGÈNE POITOU, *Du roman et du théâtre contemporain et de leur influence sur les moeurs*, deuxième édition (Paris: Auguste Durand, libraire-éditeur, 1858), p. 184—185.
[48] WAYNE C. BOOTH, *lucr. cit.*, p. 116.
[49] În aceeași ordine de idei, trebuie amintită și inovația de poetică a tragediei, datorată lui Pierre Corneille: „le pathétique d'admiration". Cf. Émile Faguet, *Dix-septième siècle*. Études littéraires (Paris: Boivin & Cie, Éditeurs), cap. *La poétique de Corneille*.
[50] É ZOLA, *lucr. cit.*, p. 214—215.
[51] Pentru evoluția ideilor literare ale lui Emile Zola, precum și pentru citatele pe care le-am reprodus, a se consulta: F. Doucet, *L'Esthétique de Zola et son application à la critique* (Paris: A. Nizet, 1923), în special pp. 91—98.

[52] PIERRE SABATIER, *L'Esthétique des Goncourt* (Paris: Librairie Hachette, 1920), p. 192.
[53] E. ZOLA, *lucr. cit.*, p. 125.
[54] H. DE BALZAC, *Comedia umană*, I. Ediție critică de Angela Ion, (Buc.: Editura Univers, 1981), p. 99.
[55] Parafraza ideilor lui Champfleury, după Ph. van Tieghem, *Les grandes doctrines littéraires en France* (Paris: PUF, 1965), p. 220.
[56] *Ibid.*, p. 222—223.
[57] *Ibid.*, p. 224.
[58] Mai întîi, în studiul din 1961, *Myth, Fiction and Displacement*, reluat, ulterior, în volumul *Fables of Identity*. Studies in Poetic Mythology (New-York-Burlingame: Harcourt, Brace & World, Inc., 1963); iar, mai apoi, în substanțiala lucrare din 1976 *The Secular Scripture*. A Study of the Structure of Romance (Cambridge, Mass. — London, Engl.: Harvard U.P.).
[59] N. FRYE, *The Secular Scripture*, *ed. cit.*, p. 36.
[60] Id., *Fables of Identity*, *ed. cit.*, p. 33.
[61] E. ZOLA, *Le Naturalisme au théâtre*, în vol. *Le roman expérimental*, *ed. cit.*, p. 124.
[62] Id., *Les documents humains*, în *Le roman expérimental*, *ed. cit.*, p. 259.
[63] N. FRYE, *Myth, Fiction and Displacement*, in *Fables of Identity*, *ed. cit.*, p. 36.
[64] ROLAND BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux Essais critiques* (Paris: Ed. du Seuil, 1972), p. 50.
[65] A. DAVID-SAUVAGEOT, *Le Réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art* (Paris: Calmann Lévy, éditeur, 1889), p. 216. Din păcate, studiul acesta este în prea mică măsură pus la contribuție de cercetătorii mai noi.
[66] *Ibid.*, p. 271.
[67] *Ibid.*, p. 282.
[68] JAN WATT demonstrează că visul acesta își pune pecetea pînă și asupra începuturilor romanului european. Cf. *The Rise of the Novel*. Studies in Defoë, Richardson and Fielding (London: Chatto and Windus, 1957).
[69] A. DAVID-SAUVAGEOT, *lucr. cit.*, p. 220.
[70] E. ZOLA, *lucr. cit.*, p. 52.
[71] *Ibid.*, p. 115.
[72] A. DAVID-SAUVAGEOT, *lucr. cit.*, p. 217.
[73] *Ibid.*, p. 224.
[74] E. ZOLA, *lucr. cit.*, p. 52.

ÎN ORIZONTUL MISTERULUI

[1] ILYA PRIGOGINE și ISABELLE STENGERS, *Noua alianță*. Metamorfoza științei. Prefață: Ionel I. Purica. În rom. de Cristina Boico și Zoe Manolescu (Buc.: Editura Politică, 1984), p. 129. Lucrarea aceasta constituie una dintre cele mai limpezi și mai aprofundate introduceri în teoria științei moderne.
[2] *Ibid.*, p. 127.
[3] *Ibid.*, p. 128.

[4] *Ibid.*, p. 389.
[5] *Ibid.*, p. 137.
[6] LUCIAN BLAGA, *Trilogia cunoașterii*, *ed. cit.*, p. 164.
[7] ILYA PRIGOGINE și ISABELLE STENGERS, *lucr. cit.*, p. 128.
[8] *Ibid.*, p. 184.
[9] Distincția dintre intelectul enstatic și cel ecstatic este discutată într-un capitol special din *Eonul dogmatic* (1931). V. *Trilogia cunoașterii*, *ed. cit.*, p. 94.
[10] Translogicul vede în antinomie o problemă ce, „deși fără soluție logică, i se postulează o soluție în afară de logică". V. Lucian Blaga, *Ibid.*, p. 39.
[11] *Ibid.*, p. 115.
[12] *Ibid.*, p. 39.
[13] R. THOM, *Structural Stability and Morphogenesis* (N. A. Benjamin Inc., 1975).; E. C. Zeeman, *The Geometry of Catastrophe*, in *The Times Literary Supllement*, 10 dec. 1971 ; Id., *Catastrophe Theory*, in „*Sci Am.*", nr. 234 (4), 1976 ; V. I. Arnold, *Critical Points of Smooth Functions*, in *Proc. Int. Congr. Math.* (Vancouver, I, 1975) ; R. Pomian, *Catastrophes et déterminisme*, Libre 4 (1978).
[14] J.-F. LYOTARD, *The Postmodern Condition*, *ed. cit.*, p. 59.
[15] ANTON DUMITRIU, *Istoria logicii*, ed. a II-a revăzută și adăugită (Buc.: Editura Didactică și Pedagogică, 1975), p. 553. Prima ediție a acestui monumental tratat este din 1969.
[16] GASTON BACHELARD, *Filosofia lui nu*, în *Dialectica spiritului științific modern*, 2 vol. Trad., studiu introd. și note de Vasile Tonoiu (Buc.: Editura Științifică și Enciclopedică, 1986), vol. I., p. 368. Un studiu, iarăși, fundamental, din perspectiva cercetării noastre.
[17] G. W. FR. HEGEL, *Prelegeri de filosofie a istoriei*, trad. de Petre Drăghici și Radu Stoichiță (Buc.: Ed. Acad. R.S.R., 1968), p. 20.
[18] A. SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et comme représentation*. Trad. en français par A. Bourdeadeau. Tome premier, septième éd. (Paris: Librairie Félix Alcan), p. 300.
[19] F. M. DOSTOIEVSKI, *Însemnări din subterană*, trad. de V. Em. Galan și Igor Block, în *Opere*, vol. 4, aparatul critic de Ion Ianoși (Buc.: Ed. pt. Lit. Univ., 1968), p. 139.
[20] *Ibid.*, p. 137.
[21] *Ibid.*, p. 151.
[22] G. STEINER, *Tolstoï ou Dostoïevski*, trad. de l'anglais par Rose Celli (Paris, Editions du Seuil, 1963), p. 176.
[23] *Ibid.*, p. 177.
[24] LIVIU PETRESCU, *Dostoievski* (Cluj: Editura Dacia, 1971), p. 94.
[25] LEV TOLSTOI, *Război și pace*, 4 vol., în *Opere*, vol. IV—VII. Trad. de Ion Frunzetti și N. Parocescu (Editura „Cartea Rusă", 1955), v. vol. VII, p. 264.
[26] *Ibid.*, p. 270.
[27] *Ibid*., vol. VI, p. 44.
[28] *Ibid.*
[29] LIVIU PETRESCU, *Lev Tolstoi, altfel*, în *Scriitori români și străini* (Cluj: Editura Dacia, 1973).

[30] A. GIDE, *Les Caves du Vatican* (Paris : Librairie Gallimard, 1922), p. 106.
[31] *Ibid.*, p. 223.
[32] *Ibid.*, p. 210.
[33] *Ibid.*, p. 249.
[34] JEAN-PAUL SARTRE, *Le problème des médiations*, în *Questions de méthode* (Gallimard, N.R.F., 1960), p. 87.
[35] *Ibid.*, p. 128.
[36] CAMIL PETRESCU, *Doctrina substanței*, 2 vol., Ediție îngrijită, note și indice de nume de Florica Ichim și Vasile Dem. Zamfirescu. Studiu introductiv de Vasile Dem. Zamfirescu (Buc. : Editura Științifică și Enciclopedică, 1988).
[37] CAMIL PETRESCU, *lucr. cit.*, p. 98.
[38] *Ibid.*, p. 100.
[39] *Ibid.*, p. 98.
[40] *Ibid.*, p. 107.
[41] *Ibid.*, p. 102 (dar „substanțialismul comportă și o nouă definiție a «rațiunii», una ce pornește de la premisa «adecvării la real»").
[42] ZEVEDEI BARBU, *Metafizicul, funcțiune integrală a spiritului*, în *Saeculum*, an I, nr. 1, ian.-febr. 1943, p. 54.
[43] *Ibid.*, p. 60.
[44] *Ibid.*, p. 71.
[45] ZEVEDEI BARBU, *De la dialectică la existențialism*, în *Saeculum*, an I, nr. 3, mai-iunie 1943, p. 47.
[46] *Ibid.*, p. 62.
[47] MIRCEA ELIADE, *Aspecte ale mitului*. În rom. de Paul Dinopol, Prefață de Vasile Nicolescu (Buc. : Editura Univers, 1978), p. 18.
[48] *Ibid.*, p. 81—82.
[49] Id., *Traité d'histoire des religions* (Paris : Payot, 1968), p. 313 : „puisqu'elles réservent, au milieu d'un espace «chaotique», peuplé de démons et de larves [...], une enclave, un espace organisé, «cosmisé», c'est-à-dire pourvu d'un «centre»".
[50] *Ibid.*, p. 350.
[51] LIVIU REBREANU, *Jurnal*, II, Text ales și stabilit de Puia Florica Rebreanu. Addenda, note și comentarii de Niculae Gheran (București : Editura Minerva, 1984).
[52] LIVIU REBREANU, *Printre romancieri, poeți și critici*, în *Op. cit.*, p. 284.
[53] N. PAPATANASIU, *De vorbă cu romancierul Liviu Rebreanu*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 942, 25 dec. 1938 (Reprodus în Liviu Rebreanu, *Jurnal*, II, *ed. cit.*, p. 289).
[54] LIVIU REBREANU, *Ion*, în *Opere*, 4. Text ales și stabilit, note, comentarii și variante editoriale de Niculae Gheran. Addenda și variante manuscrise de Valeria Dumitrescu (București : Editura Minerva, 1970), p. 320.
[55] *Ibid.*, p. 11.
[56] GILBERT DURAND, *Structurile antropologice ale imaginarului*. Introducere în arhetipologia generală. Trad. de Marcel Aderca. Prefață și postfață de Radu Toma (Buc. : Editura Univers, 1977), p. 410.

57 JEAN CHEVALIER et ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres. Edition revue et augmentée (Paris : Robert Laffont/Jupiter, 1982), p. 318.

58 G. DURAND, *lucr. cit.*, p. 425.

59 LIVIU REBREANU, *op. cit.*, p. 364.

60 *Ibid.*, p. 501—502.

61 *Ibid.*, p. 544.

62 LIVIU REBREANU, *Mărturisiri*, în *Amalgam*. Ed. îngrijită, prefață, antologie și note de Mircea Muthu (Cluj-Napoca : Editura Dacia, 1976), p. 44.

63 *Ibid.*, p. 46.

64 Asupra principiului organicității și a rolului acestuia în configurarea unei poetici a epopeii, v. G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II. Trad. de D. D. Roșca (Buc.: Ed. Acad. R.S.R., 1966), p. 477—480. O discuție în legătură cu ideea de „formă organică" la scriitorii romantici — în Tzvetan Todorov, cap. 6 *(Criza romantică)*, din lucrarea sa *Teorii ale simbolului* (1977). Ediția românească, în trad. lui Mihai Murgu, cu o prefață de Maria Carpov, a apărut la Editura Univers, în 1983.

65 LIVIU REBREANU, *Amalgam, ed. cit.*, p. 47.

66 MIRCEA ELIADE, *A History of Religious Ideas*. From Gautama Buddha to the Triumph of Christianity. Transl. by Willard R. Trask, vol. 2 (Chicago and London : Chicago U.P., 1982), p. 382.

67 M. ELIADE, *Aspecte ale mitului, ed. cit.*, p. 109—110.

68 MIRCEA ELIADE, *In curte la Dionis*, în vol. *In curte la Dionis*, cu un cuvînt înainte al autorului. Ediție și prefață de Eugen Simion (București : Editura Cartea Românească, 1981), p. 515.

69 Id., *Uniforme de general*, în *vol. cit.*, p. 424.

70 Id., *In curte la Dionis*, în *vol. cit.*, p. 528.

71 MIRCEA ELIADE, *Les dix-neuf roses*. Roman. Traduit du roumain par Alain Paruit (Gallimard, N.R.F., 1982), p. 83.

72 Asupra relației de omologie dintre cele două figuri mitice (Orfeu și Isus), se pronunță în termeni expliciți însuși eroul, Anghel D. Pandele : el ar fi declarat prietenilor apropiați că „înțelesese cît de profundă și semnificativă era asemănarea dintre Orfeu și Isus" *(Op. cit.*, p. 45).

73 O descriere și analiză la scenariul gnostic al lui „salvator salvatus" — în Mircea Eliade, *A History of Religious Ideas*, vol. 2, *ed. cit.*, p. 381.

74 MIRCEA ELIADE, *In curte la Dionis*, în *vol. cit.*, p. 524.

75 Pentru amănunte, v. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului* (cap. VII, *Mitologia memoriei și a uitării)*.

76 MIRCEA ELIADE, *In curte la Dionis*, în *vol. cit.*, p. 527.

77 *Ibid.*

78 MICHEL FOUCAULT, *Les Mots et les choses*. Une archéologie des sciences humaines (Gallimard, N.R.F., 1966), p. 263.

79 MIKEL DUFRENNE, *Pentru om*. Prefață de Ion Pascadi (Buc. : Editura Politică, 1971), p. 142.

80 *Ibid.*, p. 146.

81 *Ibid.*, p. 143.
82 JAN WATT, *The Rise of the Novel.* Studies in Defoë, Richardson and Fielding (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1957), p. 61.
83 *Ibid.*, p. 60.
84 *Ibid.*, p. 74.
85 ALVIN TOFFLER, *Al Treilea Val, ed. cit.*, p. 96.
86 *Ibid.*, p. 88—89.
87 H. BERGSON, *Introduction à la métaphysique*, în *La Pensée et le mouvant.* Essais et conférence, cinquième ed. (Paris: Librairie Félix Alcan, 1934), p. 205.
88 N. BERDIAEFF, *Cinq méditations sur l'existence* (Paris: Fernand Aubier, 1936), p. 32.
89 CAMIL PETRESCU, *Doctrina substanței, ed. cit.*, vol. I, p. 252.
90 *Ibid.*, p. 235.
91 JEAN-PAUL SARTRE, *Questions de méthode* (Editions Gallimard, N.R.F., 1948), p. 271.
92 MARCEL PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, II (Paris: Editions de la N.R.F., 1924), p. 146.
93 A. FRANCE, *A Monsieur Adrien Hébrard*, în *La vie littéraire*, I, huitième ed. (Paris: Calman Lévy, éditeur, 1899), p. 6.
94 JOAN WEBBER, *The Eloquent «I»*: Style and Self in the Seventeenth Century Prose (Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1968), p. 153—157.
95 *Ibid.*, p. 57—58.
96 ROBERT C. ELLIOTT, *The Literary Persona* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1982), p. 50.
97 O lucrare cu adevărat indispensabilă pentru studiul romanului personal și al tehnicilor de relatare la persoana întîi este aceea, clasică, a lui Bertil Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel* (Stockholm, Göteborg, Uppsala: Almkvist & Wiksell, 1962).
98 Pentru problema perspectivei naratoriale, utile ni se par cu deosebire două dintre cercetările mai recente pe această temă: Boris Uspenski, *Poetics of Composition*: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form. Transl. Valentin Zavarin and Susan Wittig (Berkeley: Univ. of California Press, 1973); cea de a doua, de orientare mai accentuat pragmatică, aparține lui Susan Sniader Lanser: *The Narrative Act.* Point of View in Prose Fiction (Princetown, New Jersey: Princetown Univ. Press, 1981).
99 CAMIL PETRESCU, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze* (Buc.: Editura „Cultura Națională", 1936), p. 52—54.
100 VIRGINIA WOOLF, *Romanul modern*, în *Eseuri.* În rom. de Petru Creția. Prefață de Mihai Miroiu (Buc.: Editura Univers, 1972), p. 259.
101 CAMIL PETRESCU, *Doctrina substanței, ed. cit.*, vol. I, p. 83.
102 Citatul este reprodus după Leon Edel, *The Modern Psychological Novel.* Revised and enlarged, with a new introduction by the author. (New York: The Universal Library, Grosset & Dunlap, 1964), p. 53—54. (Ediția princeps este din 1951).

[103] ROBERT HUMPHREY, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley and Los Angeles: The University of California Press, 1955), p. 4.
[104] DOUWE W. FOKKEMA. *An Interpretation of To the Lighthouse.* With Reference to the Code of Modernism, in *PTL*, vol. 4, no. 3 October 1979, p. 490.
[105] *Ibid.*, p. 491.
[106] *Ibid.*, p. 496.
[107] H. BERGSON, *L'Evolution créatrice* (Paris: Librairie Félix Alcan, 1923), p. 173.
[108] H. BERGSON, *Introduction à la métaphysique*, în *La pensée et le mouvant, ed. cit.*, p. 238.
[109] *Id.*, *La perception du changement*, în *La pensée et le mouvant, ed. cit.*, p. 185.
[110] *Ibid.*, p. 187—188.
[111] *Id.*, *L'Evolution créatrice, ed. cit.*, p. 174.
[112] MARCEL PROUST, *La Prisonnière*, vol. II (Paris: Editions de la Nouvelle Revue Française), p. 73.
[113] *Ibid.*; p. 75.
[114] *Ibid.*, p. 76.
[115] M. PROUST, *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, I (Paris: Editions de la Nouvelle Revue Française, 1924), p. 113.
[116] FR. NIETZSCHE, *Nașterea tragediei.* Trad de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, în vol. *De la Apollo la Faust.* Dialog între civilizații, dialog între generații. Antologie. Cuvînt înainte și note introductive de Victor Ernest Mașek. Trad. de Lucian Blaga, Ion Dobrogeanu-Gherea, Ion Herdan (Buc.: Editura Meridiane, 1978), pp. 252—254; 278.
[117] *Ibid.*, p. 242.
[118] *Ibid.*, p. 246.
[119] *Ibid.*, p. 249.
[120] *Ibid.*, p. 247.
[121] RICHARD WAGNER, *Muzica viitorului*, în vol. *Un muzicant german la Paris.* Trad. de Bucur Stănescu și Gemma Zinveliu (Buc.: Editura Muzicală, 1981), p. 193.
[122] *Ibid.*, p. 194.
[123] *Ibid.*, p. 195.
[124] *Ibid.*, p. 187.
[125] *Ibid.*, p. 192.
[126] EUGEN LOVINESCU, *Evoluția „prozei literare"*, în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 2 (Buc.: Editura Minerva, 1973), p. 9.
[127] CAMIL PETRESCU, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze, ed. cit.*, p. 39.
[128] ANTON HOLBAN, *Caracteristica timpului actual*, în *Opere*, vol. III. Studiu introd., ed. îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram (Buc.: Editura Minerva, 1975), p. 254.
[129] ANDRÉ GIDE, *Les Faux-Monnayeurs* (Paris: Gallimard, N.R.F., 1925), p. 238.
[130] Apud. CLAUDE MAURIAC, *Proust par lui-même* (Paris: Ed. du Seuil), p. 138.

131 MIRCEA ELIADE, *Oceanografie* (Cultura Poporului, 1934). Reprodus în M. Eliade, *Sur le roman*, în *Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires*", nr. 4, 1979, p. 10.

132 OCTAV ŞULUŢIU, *Jurnal*. Ediţie îngrijită, prefaţată şi adnotată de Nicolae Florescu (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1975), p. 316.

133 EUGEN LOVINESCU, *Istoria literaturii române contemporane. 1900—1937* (Buc.: Editura Librăriei Socec & Co; 1937), p. 264.

134 CAMIL PETRESCU, *Patul lui Procust*, în *Opere*, vol. III. Ed. îngrijită de Al. Rosetti şi Liviu Călin. Note şi variante de Liviu Călin (Buc.: Editura Minerva, 1981), p. 11—16.

135 MIHAIL SEBASTIAN, *De două mii de ani*, cu o prefaţă de Nae Ionescu (Buc.: Editura Naţională-Ciornei, 1934), p. 352.

136 MICHEL FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, *ed. cit.*, p. 262.

137 ALVIN TOFFLER, *Al Treilea Val*, *ed. cit.*, p. 90—92.

138 *Liviu Rebreanu — cincizeci de ani de viaţă*, în *Facla*, XV, nr. 1452, 28 nov. 1935. Reprodus în: Liviu Rebreanu, *Jurnal*, I, Text ales şi stabilit, studiu introductiv de Puia Florica Rebreanu. Addenda, note şi comentarii de Niculae Gheran (Buc.: Editura Minerva, 1984), p. 499.

139 LUCIAN BLAGA, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, în *Trilogia culturii* (Buc.: Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1944), p. 420.

140 *Ibid.*, p. 419.

141 ERNEST SEILLÈRE, *De la déesse Nature, à la déesse Vie* (Naturalisme et Vitalisme Mystiques), (Paris: Librairie Félix Alcan, 1931), p. 106.

142 LUCIAN BLAGA, *Daimonion*, în *Zări şi etape*. Text îngrijit şi bibliografie de Dorli Blaga (Buc.: Editura pentru Literatură, 1968), p. 221.

143 *Ibid.*, p. 225.

144 *Ibid.*, p. 232.

145 THOMAS MANN, *Măreţia şi pătimirile lui Richard Wagner*, în *Pătimirile şi măreţia maeştrilor*. Trad. din limba germană de Iosefina şi Camil Baltazar. Prefaţă de Valeriu Râpeanu (Buc.: Editura Muzicală, 1972), p. 96—97.

146 *Id.*, *Goethe ca reprezentant al epocii burgheze*, în *vol. cit.*, p. 141.

147 *Ibid.*, p. 170.

148 THOMAS MANN, *Doctor Faustus*. Viaţa compozitorului german Adrian Leverkühn povestită de un prieten. Cum am scris Doctor Faustus. Romanul unui roman. În rom. de Eugen Barbu şi Andrei Ion Deleanu. Prefaţă de Ion Ianoşi (Buc.: Editura pentru Literatură Universală, 1966), p. 377.

149 *Ibid.*, p. 297.

150 FR. NIETZSCHE, *Naşterea tragediei*, în vol. *De la Apollo la Faust*, *ed. cit.*, p. 189.

151 MIRCEA ELIADE, *Întoarcerea din Rai* (Naţionala - Ciornei, 1934), p. 39—40.

152 MIRCEA ELIADE, *Huliganii*, vol. I, (Naţionala - Ciornei, 1935), p. 41.

153 MIRCEA ELIADE, *Isabel şi apele diavolului*, (Naţionala - Ciornei, 1930), p. 56.

[154] MIRCEA ELIADE, *Huliganii*, vol. II, *ed. cit.*, p. 193.
[155] TITUS POPOVICI, *Străinul*, ed. a cincea (Buc.: Ed. Eminescu, 1979), p. 80.
[156] AL. IVASIUC, *Corn de vînătoare*, (Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1972), p. 17.
[157] *Ibid.*, p. 28.
[158] *Ibid.*, p. 32.
[159] ALEXANDRU IVASIUC, *Cunoaştere de noapte*, roman (Editura pentru Literatură, 1969), p. 8—9.
[160] *Ibid.*, p. 36.
[161] *Ibid.*, p. 53.
[162] *Ibid.*, p. 193.
[163] *Ibid.*, p. 196.
[164] *Ibid.*, p. 7.
[165] *Ibid.*, p. 104.
[166] *Ibid.*, p. 237.

LIRA LUI ORFEU

[1] JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *The Postmodern Condition*, *ed. cit.*, p. 37.
[2] *Ibid.*, p. 38.
[3] *Ibid.*, p. 47.
[4] IHAB HASSAN, *Pluralism in Potsmodern Perspective*, în *Critical Inquiry*, Spring, 1986, vol. 12, Number 3, p. 505. Cea mai substanţială şi mai cunoscută contribuţie a lui Ihab Hassan în problema post-modernismului rămîne însă lucrarea sa *The Dismemberment of Orpheus*. Toward a Postmodern Literature (New York: Oxford Univ. Press, 1971). Ediţia din 1982 a acestei lucrări beneficiază şi de o postfaţă, transpusă recent în româneşte de Andrei Dîrlău şi publicată în *Caiete critice* nr. 1—2, 1986, număr consacrat integral conceptului de „postmodernism".
[5] ALVIN TOFFLER, *Al Treilea Val*, *ed. cit.*, p. 189.
[6] *Ibid.*, p. 246—249.
[7] *Ibid.*, p. 265.
[8] *Ibid.*, p. 268.
[9] *Ibid.*, p. 311.
[10] *Ibid.*, p. 218.
[11] *Ibid.*, p. 222.
[12] *Ibid.*, p. 228.
[13] FRANK LENTRICCHIA, *After the New Criticism* (The Univ. of Chicago Press, 1980), p. 157.
[14] JACQUES DERRIDA, *Structure, Sign and Pley in the Discourse of the Human Sciences*, in *Writing and Difference*. Translated, with an Introduction and Additional Notes by Alan Bass (The Univ. of Chicago Press, 1979), p. 278.
[15] *Ibid.*, p. 279—280.
[16] *Ibid.*, p. 286.
[17] *Ibid.*, p. 289.
[18] J. DERRIDA, *Of Grammatology*. Transl. by Gayatri Chakravorty Spivak, (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1976), p. 50.

[19] GEOFFREY HARTMAN, *Monsieur Texte : On Jacques Derrida, His Glas*, în *Georgia Review*, 29 (Winter 1979), p. 782.
[20] FRANK LENTRICCHIA, *lucr. cit.*, p. 179.
[21] ROLAND BARTHES, *S/Z*, în *Romanul scriiturii*. Antologie, selecție de texte și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu. Prefață de Adriana Babeți. Postfață de Delia Șepețean-Vasiliu, (Buc. : Ed. Univers, 1987), p. 160.
[22] *Ibid.*, p. 161.
[23] *Ibid.*, p. 163.
[24] ROLAND BARTHES, *From Work to Text*, in Josué V. Harari, ed., *Textual Strategies*. Perspectives in Post-Structuralist Criticism. Edited and with an Introduction by..., (Ithaca, New York : Cornell Univ. Press, 1979), p. 76. Inițial, studiul a apărut în *Revue d'esthétique*, 3, 1971.
[25] UMBERTO ECO, *Opera deschisă*. Formă și indeterminare în poeticile contemporane. Prefață și traducere de Cornel Mihai Ionescu, (Buc. : Editura pentru Literatură Universală, 1969), p. 21.
[26] *Ibid.*, p. 36.
[27] *Ibid.*, p. 167.
[28] Din exces analitic, Ihab Hassan tratează *indeterminarea* și *fragmentarismul* ca pe două trăsături distincte, separate, în cadrul celebrei catene de 11 trăsături ale post-modernismului (v. *Pluralism in Postmodern Perspective*, în *Critical Inquiry*, Spring, 1986, vol. 12, no. 3). Definițiile pe care criticul american le dă acestor două noțiuni sînt însă perfect coincidente.
[29] SHARON SPENCER, *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, (New-York : New-York Univ. Press, 1971), p. 155.
[30] *Ibid.*, p. 14.
[31] KAZIMIERZ JURCZAK, *Ipostaze ale discursului narativ în romanul românesc contemporan (deceniile opt-nouă)*. Teză de doctorat, (Univ. din Cluj-Napoca, Facultatea de Filologie, 1988), p. 146 (în mss.).
[32] JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *Réponse à la question : „Qu'est-ce que le postmoderne?"*, în *Critique*, nr. 419, aprilie 1982, p. 358—367. (Articolul a fost transpus în românește de Mihai Dinu Gheorghiu, în *Caiete critice*, nr. 1—2, 1986, pp. 173—179).
[33] IHAB HASSAN, *Pluralism in Postmodern Perspective*, în *Critical Inquiry*, Spring, 1986, vol. 12, Number 3, p. 506.
[34] IHAB HASSAN, *The Dismemberment of Orpheus*. Toward a Postmodern Literature, ed. cit. (v. în special capitolul introductiv : *Prelude : Lyre without strings*).
[35] O succintă schiță, în această direcție, ne oferă Cristian Moraru, în *Postmodernismul și precaritățile mimesisului*, în *Caiete critice*, nr. 1—2, 1987, pp. 142—148. O analiză extrem de sistematică, în această direcție, ne oferă însă Monica Spiridon, îndeosebi în cap. 2 al lucrării sale *Despre „aparența" și „realitatea" literaturii*, (Buc. : Ed. Univers, 1984).
[36] MICHEL FOUCAULT, *Les Mots et les choses*. Une archéologie des sciences humaines, (Gallimard, N.R.F., 1966), p. 60.
[37] *Ibid.*, p. 62.
[38] *Ibid.*, p. 58—59.

39 *La Différance* figurează și în anexele ediției americane din *La Voix et le Phénomène*: *Speech and Phenomena* and Other Essays on Husserl's Theory of Signs, Transl., with an Introduction, by David B. Allison. Preface by Newton Garver, (Evanston: Northwestern Univ. Press, 1973). *La Différance* este omisă, în chip surprinzător, din antologia — altminteri excelentă — alcătuită de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasiliu: *Pentru o teorie a textului*, 1980.

40 JAQUES DERRIDA, *La Différance*, în *Tel Quel, Théorie d'ensemble*, (Paris: Ed. du Seuil, 1968), pp. 47—48). i

41 Id., *Force and Signification*, în *Writing and Difference*, *ed. cit.*, pp. 10—12.

42 *Ibid.*, p. 12.

43 Cîteva dintre studiile românești mai ample despre filosofia post-structuralistă a lui Jacques Derrida: Andrei Marga, *Neostructuralismul — filosofie a postmodernității*, în *Introducere în filosofia contemporană*, (Buc.: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1988). Două studii de sinteză au apărut în paginile *Revistei de Istorie și Teorie Literară*: Ioana Em. Petrescu, *Filosofia post-structuralistă a lui Derrida și soluțiile criticii contemporane* I—III, în *RITL*, nr. 4, din 1984, pp. 30—36; nr. 1 din 1985, pp. 69—73; nr. 2 din 1985, pp. 59—62; Cornel Mihai Ionescu, *Complexul Tho(th)d-„palimpsestele" lui Derrida*, I—II, în *RITL*, nr. 1 din 1986, pp. 44—47; nr. 2—3 din 1987, pp. 38—42. Unul dintre cele dintîi comentarii românești asupra lui Derrida este însă acela al lui Liviu Cotrău, *Spațiul diferenței*, în *Steaua*, nr. 10, 1983, pp. 51—52.

44 ROLAND BARTHES, *L'Ecriture et le silence*, în *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais Critiques*, *ed. cit.*, p. 56.

45 *Ibid.*

46 ROLAND BARTHES, *Scriitori și scriptori*, în *Romanul scriiturii*, *ed. cit.*, p. 127.

47 *Ibid.*, p. 130.

48 *Ibid.*, p. 129.

49 Id., *Littérature et signification*, în *Essais critiques*, (Paris: Editions du Seuil 1964), p. 264.

50 JULIA KRISTEVA, *Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, (Paris: Editions du Seuil, 1969), p. 8.

51 *Ibid.*, p. 81.

52 *Ibid.*, p. 74—81.

53 FRANK LENTRICCHIA, *After the New Criticism*, *ed. cit.*, p. 171.

54 GEORG LUKÁCS, *Teoria romanului*. O încercare istorico-filosofică privitoare la formele marii literaturi epice. În rom. de Viorica Nișcov. Prefață de N. Tertulian (Buc.: Ed. Univers, 1977), p. 37.

55 *Ibid.*, p. 40.

56 *Ibid.*, p. 52.

57 *Ibid.*, p. 61.

58 ROBERT MARTIN ADAMS, *Nil*. Episodes in the Literary Conquest of Void during the Nineteenth Century. (New York: Oxford Univ. Press, 1966), p. 239.

59 Apud, HENRI ARVON, *Aux sources de l'existentialisme: Max Stirner*, (Paris: P.U.F., 1954), p. 21.

60 *Ibid.*, p. 70.
61 *Ibid.*, p. 70.
62 *Ibid.*, p. 71.
63 IHAB HASSAN, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, *ed. cit.*, p. 176.
64 JEAN-PAUL SARTRE, *L'Existentialisme est un humanisme*, (Paris : Plon, 1946), p. 36.
65 IHAB HASSAN, *lucr. cit.*, p. 155.
66 ALBERT CAMUS, *L'homme révolté*, (Gallimard, N.R.F., 1951), pp. 323—324.
68 *Ibid.*, p. 317.
67 *Ibid.*, p. 325.
69 D. D. ROȘCA, *Existența tragică*. Ediție definitivă (Buc. : Editura Științifică, 1968), p. 24.
70 *Ibid.*, p. 31.
71 *Ibid.*, p. 31.
72 *Ibid.*, p. 48.
73 *Ibid.*, p. 70.
74 Este vorba de cele două răsunătoare cărți ale lui Claude Mauriac : *L'Alittérature contemporaine* (Paris : Albin Michel, 1958 et 1969 ; și de *De la littérature à l'alittérature*, (Paris : Bernard Grasset, 1969).
75 ALAIN ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, (Gallimard, N. R. F., 1963), p. 21.
76 MIRCEA CIOBANU, *Martorii*, în *Martorii. Epistole. Tăietorul de Lemne*. Prefață de Cornel Ungureanu. Notă bibliografică de Elena Murgu, (Buc. : Ed. Minerva, 1988), p. 148.
77 SORIN TITEL, *Țara îndepărtată*, (Buc. : Ed. Eminescu, 1974).
78 MONICA SPIRIDON, *Dacă n-ar fi nu s-ar povesti*, în *România literară*, nr. 46, 13 nov. 1986, p. 4—5. Monica Spiridon este autoarea, de asemenea, a unui remarcabil studiu, consacrat între altele, și problemei „reprezentării" : *Despre „aparența" și „realitatea" literaturii"* (Buc. : Ed. Univers, 1984).
79 JEAN-LOUIS BAUDRY, *Scriitură, ficțiune ideologie*, în antologia *Pentru o teorie a textului*, *ed. cit.*, p. 241.
80 JULIA KRISTEVA, *Sémeiotikè*, *ed. cit.*, p. 284.
81 PAUL VALÉRY, *Introduction à la poétique*, (Paris : Gallimard N. R. F.), p. 42.
82 *Ibid.*, p. 46.
83 JACQUES DERRIDA, *Force and Signification*, în *Writing and Difference*, *ed. cit.*, p. 23—29.
84 JEAN LOUIS BAUDRY, *lucr. cit.*, în *vol. cit.*, p. 243.
85 ROLAND BARTHES, *La réponse de Kafka*, în *Essais critiques* (Paris : Aux Editions du Seuil, 1964), p. 140.
86 Id., *La littérature aujourd'hui*, în *Essais critiques*, *ed. cit.*, p. 156.
87 *Ibid.*, p. 160.
88 Id., *Littérature et signification*, în *Essais critiques*, *ed. cit.*, p. 260.
89 JULIA KRISTEVA, *Sémeiotikè*, *ed. cit.*, p. 310.
90 *Ibid.*, p. 308.
91 *Ibid.*, p. 311.
92 UMBERTO ECO, *Opera deschisă*. Formă și indeterminare în poeticile contemporane, *ed. cit.*, p. 19.
93 *Ibid.*, p. 21.

94 *Ibid.*, p. 36.
95 *Ibid.*, p. 43.
96 JEAN-JOSEPH GOUX, *Marx și inscrierea muncii*, în vol. *Pentru o teorie a textului*, *ed. cit.*, p. 193.
97 *Ibid.*, p. 194.
98 *Ibid.*, p. 212.
99 JEAN RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman* (Paris: Aux Editions du Seuil, 1967), p. 172.
100 ROLAND BARTHES, *Littérature et méta-langage*, în *Essais critiques*, *ed. cit.*, p. 107.
101 *Ibid.*, p. 106.
102 LUCIEN DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire*. Contribution à l'étude de la mise en abyme. Thèse présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, pour obtenir le grade de docteur es lettres, par..., (Paris : Aux Editions du Seuil, 1977), p. 61.
103 *Ibid.*, p. 76.
104 *Ibid.*, p. 100.
105 *Ibid.*, p. 128.
106 MIRCEA NEDELCIU, *Tratament fabulatoriu*. Roman, cu o prefață a autorului, (Buc.: Cartea Românească, 1986), p. 7.
107 JACQUES DERRIDA, *Structure, Sign and Play*, în *Writing and Difference*, *ed. cit.*, p. 278.
108 *Ibid.*, p. 286.
109 JEAN-LOUIS BAUDRY, *Scriitură, ficțiune, ideologie*, în vol. *Pentru o teorie a textului*, *ed. cit.*, p. 238.
110 *Ibid.*, p. 239.
111 MARCEL PROUST, *Contra lui Saint-Beuve*. Trad. de Valentin și Liana Atanasiu. Prefață de Marian Popa, (Buc.: Ed. Univers, 1976), p. 79.
112 *Ibid.*, p. 83.
113 ALFRED NORTH WHITEHEAD, *Process and Reality*. Corrected edition. Edited by David Ray Griffin and Donald W. Sherburne, (New York, London : The Free Press, A. Division of Macmillan Publishing Co, Inc., 1978), p. 209.
114 ILYA PRIGOGINE și ISABELLE STENGERS, *Noua alianță*. Metamorfoza științei, *ed. cit.*, p. 147.
115 MARTIN HEIDEGGER, *L'Etre et le Temps*, trad. de l'allemagne et annoté par Rudolf Boehm et Alphonse de Waelhens, (Gallimard, N. R. F., 1964), p. 61.
116 JEAN-PAUL SARTRE, *L'Etre et le Néant*, Essais d'ontologie phénomenologique, (Ed. Gallimard, N.R.F., 1943), p. 61.
117 FREDRIC JAMESON, *The Prisonhouse of Language*. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism, (Princeton, N. J.: Princeton Univ. Pres, 1972), p. 140.
118 FREDRIC JAMESON include astfel subiectivitatea, nu atît în clasa „semnificanților textuali", cît în aceea — pur funcțională — a *shifterilor* din lingvistica jakobsoniană (*Ibid.*, p. 138).
119 ROLAND BARTHES, *Sur Racine*, (Paris, Aux Editions du Seuil, 1963), p. 156.

120 ROLAND BARTHES, *Critică și adevăr*, în *Pentru o teorie a textului*, *ed. cit.*, p. 172.

121 ROSALIND COWARD and JOHN ELLIS, *Language and Materialism*. Developments in Semiology and the Theory of the Subject, (London, Henley and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1977), pp. 107—108.

122 *Ibid.*, p. 107.

123 PAUL DE MAN, *Ludwig Binswanger et le problème du moi poétique*, în Georges Poulet, ed., *Les Chemins actuels de la critique*, ensemble dirigé par George Poulet (Paris: Union générale d'éditions, 1968), p. 47.

124 BORIS DE SCHLOEZER, *L'oeuvre, l'auteur et l'homme*, în *Les chemins actuels de la critique*, *ed. cit.*, p. 87.

125 JULIA KRISTEVA, *Sèmeiótikè*, *ed. cit.*, pp. 273—274.

126 O disociere polemică a lui Jacques Derrida de modelul dialectic hegelian, în interviul acordat lui Jean Louis Houdebine și lui Guy Scarpetta, în 1971, și republicat în *Positions* (Les Ed. du Minuit, 1972).

127 JACQUES DERRIDA, *Speech and Phenomena*, *ed. cit.*, p. 82.

128 JACQUES DERRIDA, *Semiology and Grammatology* (interviu acordat Juliei Kristeva, în *Positions*. V. ed. americană, *Positions*, transl. and Annotated by Alan Bass (The Univ. of Chicago Press, 1981), p. 26.

129 *Ibid.*, p. 29.

130 Id., *La Dissèmination* (Paris: Editions du Seuil, 1972), p. 56.

131 CONSTANTIN ȚOIU, *Galeria cu viță sălbatică*, (Buc.: Ed. Eminescu, 1976), p. 479.

132 *Ibid.*, p. 50.

133 *Ibid.*, p. 63.

134 *Ibid.*, p. 17.

135 *Ibid.*, p. 59.

136 *Ibid.*, p. 59.

137 *Ibid.*, p. 380.

138 ROLAND BARTHES, *Plăcerea textului*, în *Romanul scriiturii*, *ed. cit.*, p. 207.

139 JACQUES DERRIDA, în *Positions*, *ed. cit.*, p. 7.

140 ANDREI PLEȘU, *Inevitabilul post-modernism*. Fragmente dintr-un text (încă) imposibil, în *Caiete critice*, nr. 1—2, 1986, p. 50.

141 MIRCEA CĂRTĂRESCU, *Cuvinte împotriva mașinii de scris*, în *loc. cit.*, p. 132.

142 MIRCEA NEDELCIU, *Tratament fabulatoriu*, *ed. cit.*, p. 198

143 *Ibid.*, p. 224.

144 *Ibid.*, p. 118.

145 *Ibid.*, p. 190.

ÎN LOC DE ÎNCHEIERE

1 IHAB HASSAN, *Sfîșierea lui Orfeu*: *Spre un concept de postmodernism*, în *Caiete critice*, nr. 1—2, 1986, p. 183.

2 MONICA SPIRIDON, *Mitul iestrii din criză*, în *Caiete critice*, nr. 1 2, 1986, p. 87—88.

[3] ALVIN TOFFLER, *Al Treilea Val, ed. cit.*, p. 441.

[4] Utilă, pentru a măsura popularitatea fenomenului literar al post-modernismului în rîndul tinerilor scriitori, este și ancheta organizată de *SLAST*, în vara anului 1987, pe tema: *Vă considerați scriitor postmodernist ?*. Cei care răspund la ancheta revistei sînt însă îndeobște poeți: Nicolae Băciuț, Valeriu Bârgău, Gabriel Chifu, Nichita Danilov, Aurelian Titu Dumitrescu, Carmen Firan, Areta Șandru. Rămînem cu regretul că întrebarea nu a fost adresată deopotrivă și unor prozatori de frunte ai ultimei generații. Oricum, ceea ce se poate constata, în ancheta pomenită, este că post-modernismul stîrnește uneori și reacții ceva mai reținute; Nichita Danilov, de pildă, declară fățiș: „întrebarea mi se pare, cel puțin deocamdată, absurdă" (*SLAST*, 11 iulie 1987). După părerea noastră însă, atitudinea care predomină este în general una de deschidere (N. Manolescu, Dan Ion Nasta, Magda Cârneci, Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter ș.a.).

CUPRINS

Lector : IOAN ADAM
Tehnoredactor : VALERIA PETROVICI

Bun de tipar : 6.12.1990 ; Apărut 1992
Coli tipar : 11,75 ; Hîrtie de 60 gr/m²
Tiraj 1000 ex. broșate

Tiparul executat sub comanda nr. 101 la
Intreprinderea Poligrafică Galați
B-dul G. Coșbuc nr. 223 A
România

I.S.B.N. 973-22-015[illegible]-7

Lei 110